HAZIRLAYAN

Umut Tümay Arslan

Bir Kapıdan Gireceksin

TÜRKİYE SİNEMASI ÜZERİNE DENEMELER



metis

HAZIRLAYAN

Umut Tümay Arslan Bir Kapıdan Gireceksin

Türkiye Sineması Üzerine Denemeler

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, lstanbul Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519 e-posta: info@metiskitap.com www.metiskitap.com Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan 1 Sinema Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler Hazırlayan: Umut Tümay Arslan

İlk Basım: Haziran 2012

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen Kapak Resmi:

Bir Zamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan, 2010, detay.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203 Topkapı, lstanbul Tel: 212 5678003 Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-873-6

HAZIRLAYAN

Umut Tümay Arslan

Bir Kapıdan Gireceksin

TÜRKİYE SİNEMASI ÜZERİNE DENEMELER

BÖLÜM SUNUŞLARI Umut Tümay Arslan

KATKILAR

Yeşim Tabak • Bülent Diken • Meltem Gürle Barış Engin Aksoy • Asuman Suner • Mithat Sancar Fırat Yücel • Fatih Özgüven • Boğaç Ergene Nejat Ulusay • Karin Karakaşlı • Feride Çiçekoğlu Nazan Maksudyan • Ebru Çiğdem Thwaites Mesut Yeğen • Umut Tümay Arslan • Meltem Ahıska Özlem Köksal • Sema Kaygusuz

metis

İÇİNDEKİLER

1- HEPİMİZ O'NU BEKLİYORUZ!

Sinemada bütün olup bitenin "seküler varoluşa içkin başarısızlık"la ilişkili olduğunu söylemişti Edgar Morin. Sahiden de insanın sinemayla ilişkisi, onun bir şeye inanabilmesiyle ortaya çıkan bütün o büyülü, sapkın ve kılçıklı hallerin küçük bir deneyi gibi. Uygarlığı kuran-yıkan bünyevi huzursuzluğun, sınırsız, uçsuz bucaksız okyanusvari duygunun (Freud) ta kendisi olan bu imgesel ihtiyaç, sinemanın "güvenli" ortamında salıyor kendini.

Seyirci-perde ilişkisinin bu büyülü tarafı, oradan bir sesin, şuradan bir işaretin geliyor olması, bu katıksız ruh hali, kolayca maddi olana

dönüşüverir ama. Acele karar vermek lüzumsuz. O sefil madde biraz sonra saf bir ruh olarak perdenin "arkasından" çıkıp gelecektir.

Sinemanın yüzeyi ile arkası arasındaki bu oyun, bu maddeci ilahiyat, seyrettiğimiz filmin çekirdek duygusunun inanç olmasıyla sanki ete kemiğe bürünüyor. Şu perdede akıp giden filme inanırken ben, o da bana Tanrı'nın terk ettiği bu evreni anlatıyor. Derken farklı kılıklarda beliriyor Tanrı. Kimseye ah olmayan, yüzer gezer bir kutsal aşk olarak! Bir komünist olarak! Kutsal olanın terk ettiği o boş yere tesadüfen girmiş bir Godot olarak!



Kosmos, Reha Erdem 2009

HİÇ KİMSE'NİN KUTSAL AŞKI

Yeşim Tabak

"Taa Kutup Yıldızı'na gittim, geldim. Yedi kat çıktım, indim." Bir masalın, destanın, kutsal kitabın veya şiirin parçası da olabilirdi bu replik. En azından kulağa öyle geliyor. Şamancıl deneyimlerin, epik edebiyatın nice unsuruyla birlikte "evrensel lirizm"in de esin kaynaklarından biri olduğu, taraftan bol bir görüş. Sırra eriş hikâyeleri, aşktan sanata, bir "öz" arayışının bulunduğu birçok durumu barındırmak için uygun zemin. Ne de olsa Şaman, pasif bir "inançlı"dan ziyade, inandığı güce ahenkli biçimde karışabilen, kendini o "sihrin" parçası yapabilen kişi. Birinci eldenyaşadığı "aşkın" deneyimler sayesinde, dinin doğal kaynağıylatemas halinde.

Reha Erdem'in Kosmos'u (Sermet Yeşil) adı konmuş bir Şaman değil aslında. Kaldı ki en az bir UFO kadar tanımsız bir halde, küçük bir Müslüman şehrine geliyor. "Yüce varlığı" onlar gibi Allah ismiyle anıyor; camiye sığınıyor (içinde uyumak üzere); Musevilerin kitabı Tanah'tan alıntı yapabiliyor ("Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. .."). Nihayetinde ise, tamamen Şamanlara özgü kavrayış ve yeteneklerle kuşanmış, Şamanizme ait (ay, köpek, at, kuş, kemik, "kozmik ağaç", yıldızlar gibi) simgelerin rehberliğinde karşımıza çıkan biri. Bir Şaman gibi "seçilmiş" -ya da "seçmiş"- olmak için elverişli bir konumda: Bir yabancı olması ve kadraja girdiği ilk andan itibaren nevrotik bir aşırılık sergilemesi bile ("Kosmos dehşet içinde titreyip ağlayarak karların içinde belirir..."), diğerlerinden ayrılması için kâfi olurdu. İçlerinden biriyle ilk karşılaşmasında bir mucizeye imza atması, diğerlerinin, bu Tanrı misafirinde timsal birtakım güçlerin zuhur ettiği fikrine kapılmalarını kolaylaştırıyor.

Tam da son derece dünyevi bir işle, cebinden çıkardığı bir tomar parayı bir taşın altına saklamakla meşgulken, nehrin karşı kıyısından bir çığlık: Genç ve güzel bir kız, nehirde sürüklenen bir çocuk için umutsuzca çırpınmakta. Yabancı, hiç düşünmeden suya dalıp çocuğun hareketsiz bedenini çıkararak ona sıkı sıkı sarılıyor, sarsılıyor, çığlıklar atıyor. Bir çeşit trans hali. Ve çocuk hayata dönüyor. Ya da Kosmos onu "yeraltındaki ölüler diyarı"ndan çekip alıyor. Ertesi gün kahvehanedeki ahali müteşekkir ve meraklı. "Olağanüstü" bir iş başarmış bu tuhaf yabancının, iyilik, kötülük, ölüm ve yaşam üzerine konuşmasını dinledikten sonra, "ulu-derviş bir kişi" olduğuna iyice emin oluyorlar. Adı sorulunca "Battal" diyor. Yani işe yaramaz, "çerçöp", işsiz güçsüz. Gündelik hayatın işleyişi açısından (gerçek adıyla) Battal, hakikaten battal bir adam.

Din-dışı ortama ait herhangi bir işlev kazanmak niyetinde değil. Ekonomik ve sosyal hayatın asla "vecd" halini beklemeyen kuru standartlarına uymaktansa, battal kalmayı yeğliyor, çünkü "Yüreğim verdiği emeğin karşılığında bir şey ummasın diye, çalışmaya çoktan yüz çevirdim." Halbuki kahvedeki müşterilerden birinin dediği gibi, "Çalışmayanı Allah sevmez." Kahramanımız, Allah'ı memnun edebilecek bir başka uğraşla, aşkla o kadar dolu ki, alelade("kutsal olmayan") işlerle vakit geçirip ruhunu köreltmektense, ekmeğini hırsızlıktan çıkarıyor. Hastalara şifa vermeye

kadir olduğunun şehirde duyulması uzun sürmüyor. Ama Kosmos bu "uhrevi" eylemi de bir iş olarak edinmeye razı değil. Kendisine tahsis edilmiş belli bir mekânda gün boyu doktor gibi hastaları karşılamak, gücünü aldığı "sihir"den uzak, belki de manevi dünyasının gerçekliğindengötürecek bir uğraş. Hayatın akışı içinde karşılaştığı herhangi birini ise, o anın kışkırttığı bir esrimeyle iyileştirebilir. Karşılığında teşekkür de beklemez.

Şamanlara göre hastalık, canın çalınması veya kaybolması, bazen de kötü ruhlar tarafından ele geçirilmesi demek. Hastanın iyileşmesi için Şamanın yapması gerekense tanıyı koyduktan sonra o "can"ı arayıp bulmak, yakalayıp ait olduğu bedene geri dönmesini sağlamak. Kronik biçimde öksüren ihtiyarın ciğerlerindeki slkışma-yı, topal genç kadının omurgasındaki ağrıyı, küskün çocuğun suskunluğunu, karamsar/inançsız öğretmenin "Geçmez" dediğibaşağ-rısını bu sayede geçiriyor Kosmos. "Ruhu bedene geri döndürmek", sevişmek anlamına da gelebiliyor. Öğretmen kızıyor aslında: "Utanmıyor musun kaç yaşında kadını baştan çıkarmaya?" Kosmos'a gö-



Kosmos, Reha Erdem 2009

reyse: "Vücudumuzun isteği ruhumuzun da isteği değil mi?" Arkaik kültürlerde konumlandığı biçimde, 'kutsal bir eylem olarak' cinsellikten, yaşamın temsil ettiği güçle birleşmekten bahsediyor. Gelge-lelim, mistik sevgiyle tensel sevgi arasında fark göremeyen Kos-mos'un şehirdeki farklı kadınlarla farklı boyutlardaki yakınlaşmaları, toplum tarafından pek de "kutsallık" çerçevesinde algılanmıyor. Kahvehanedeki "Aşk istiyorum ben.

Aşk hastasıyım!" sözleri, alay konusundan başka bir şey değil: "Karı istiyo bu!.."

Kosmos'un şifa vermekten ziyade birlikte göklerde gezmek istediği bir kız veya ona esrimeli yolculuğunda yardımcı olabilecek bir "göksel eşi" de var: Neptün (Türkü Turan). Tanımı astrolojiden ödünç alacak olursak, gezegenlerin "öte dünya"yla en çok ilgili olanı; Tan-n'yla bir olmaya dair derin arzuların, hayal gücünün ve fantazinin gezegeni. Onun güzelliği karşısında Battal, ahenkli bir evrene, kozmosun ta kendisine dönüşüyor. Buluşmalarından birinde Neptün'ün yoluna, Şaman inancında -ve başka birçok kültürde- yaşamın hammaddesini temsil eden bir şey bırakıyor: Bir parça kemik. İletişim kurarken, sevişirken, Şamanların geleneksel kostümlerinde ve esrime esnasında en çok öykündükleri hayvan türü olan kuşların ses ve hareketlerini taklit ediyorlar. Kısacası, bunun "ilahi" bir birliktelik olduğu söylenebilir. Yine de Neptün'ün babası, aşkını taşkın biçimde yerli yersiz ortaya koyan Kosmos'a küçük bir uyanda bulunma ihtiyacı hissediyor. Fakat "elde sigara söndürme" cezası, bilakis onun kutsallığının bir başka tezahürüne kapı açıyor. Ertesi gün bakıyorlar, yara tamamen iyileşmiş. Şaman, ölümden sonra göğe çıkıp orada yaşamayı sağlayan "ateşin efendisi" çünkü. Korlara değince acı duymuyor. Ya da sarılmadan hemen önce öğretmenin fark ettiği gibi ("Çok sıcaksın"), mistik bir sıcaklığa erişebiliyor.

Ateşin sıcaklığı, gökyüzü ve yeraltına ilaveten, "yasaklı bölge" ler de, oralarda maceraya atılabilecek tek kişi olan Şamanın gezinti alanı. Filmde de Kosmos, asker ve polisin yasak ilan ettiği bölgelere girip çıkıyor. Bir sınır kentindeler (Kars). Sınırın açılmasını ve karşı taraflaen azından ticari ilişkilerin gelişmesini isteyenler imza topluyor. Yabancıların düzeni bozacağını, bundan da şer geleceğini düşünenler karşı propaganda turlarında. Asker ise mütemadi bir top tatbikatı yürütmekte. Hepsi, farklı bir kutsallık boyutunun arayışında. "Kozmos"un değilse de ordunun komutanı, "Biz burada bayrak der-dindeyiz," diyor. Şehir sakinlerinden birine bakılırsa "Burası Allah kapısı". Burasının önemli bir geçit olduğuna şüphe yok. Şamanların sırra erme törenlerinde yaptıkları gibi ağaçlara ("evren ağacı"na/ "evrenin ekseni"ne) tırmanan, ölüleri dirilten Kosmos'un gelişiyle alametler çoğalıyor. Ne de olsa üç kozmik kuşağın (yeraltı, yeryüzü, gökyüzü) arasında ulaşımın, katlararası iletişimin mümkün olduğu

"merkez"ler, bu dünyaya ait olmayan gerçeklik, güç ve kişiliklerin belirdiği yerler. Bu güçlerden biri de göktaşlan. Türk-Tatarlara göre, Tanrılar gökyüzünü kaplayan "çadır"ın bir yerini açıp içine bakınca, göktaşı düşermiş. Reha Erdem'in filminde de "gökten bir şey", bir meteor değilse bile sırlarla dolu bir uzay mekiği düşüyor. Kosmos sayesinde dili çözülen ve bu sıradışı olaya onunla birlikte tanıklık eden oğlanın dediği gibi, bu kesinlikle bir "İşaret!" Öyleyse belki de bir kattan diğerine bir geçit açıldı şimdi. Bu her zaman "yükselmek" anlamına gelmeyebilir. Şamanın işlevlerinden biri de, ölenlere yeraltına yapacakları yolculukta eşlik etmek.

Filmin başından itibaren ortalarda dolanan bir ceset var; cinayete kurban gittiğinden şüphelenilen bir baba. Oğullan miras yüzünden birbirine düşmüş. Zamanla anlaşılıyor ki, aile içinde kökleri daha karanlık mevzular da var. Kosmos, cesedin etrafındaki sırrın çözüme gidişi boyunca dolaylı biçimde olayların parçası oluyor. Yar-



Kosmos, Reha Erdem 2009

dım ettiği kimi insanlar da, yeryüzüne tutunmakta güçlük çekmeye başlıyorlar. Avuntu veren deneyimlerden daha da büyük bir ümitsizlik çıkaran öğretmen, intihar ediyor. Dili çözülen küçük oğlan, birdenbire, öylece, ölüveriyor. Bazı yakınları, felaketi Kosmos'un getirdiği inancında. Yabancı lanetlenmeye başladı. Komutanın topal baldızının kemiklerindeki gençlik enerjisini açığa çıkarma seansı sırasında askerlerce yakalandığından beri, neredeyse kanun kaçağı. Nihayetinde Şamanın davul seslerinin yükseldiği bir diyarda değil, top seslerinin ritim tuttuğu bir sınır

kentindeyiz. Göktaşının düşmesi ise, mistik bir mucizeden ziyade askeri bir başarısızlık olabilir. Gerçi hangi boyutta yaşadığınıza bakar. Şehir halkı, polis ve askerler ne düşünürse düşünsün, Kosmos'un dünyasında "evrensel güç tecelli etmiş" oluyor.

Kosmos, içinde bulunduğu toplulukta "elini öpme" isteği uyandırabileceği gibi, beklentileri karşılama konusunda hayal kırıklığı yaratması kaçınılmaz bir karakter. Kaldı ki düzene etki etme gücünü biraz da, yerel işleyişin içinde tanımsız kalmasından alıyor. Her anlamda ikiliklerle dolu. Ölüyü diriltebilen dini bir figür, aynı zamanda bir "adi suçlu" (hırsız). Herkesin yaptığı hiçbir işi doğru dürüst



Kosmos, Reha Erdem 2009

yapmayıp, kimsenin kimse için yapamadıklarını yapabilen kişi. İşte ona bir "ekstazi" halini yaşatan da, başının belaya girmesini sağlayan da bu. Kutsalın yol açtığı iki yönlü duygu: Tapınılan/kaçınılan ve kutsal olduğu kadar-veya bu yüzden- "kirlenmiş". Ölülerle, kadınlarla, hastalarla, tabularla ilişki kuran. İnsanlar bu "sosyal ucu-be"ye biraz olsun değerek kendi gerçekliklerini artırabileceklerini seziyor. Hatta bir ara hürmet eder gibi oluyorlar. Ama bu sadece ilk şaşkınlık evresi. Kosmos'un, ortaya koyduğu olağandışı alametler neticesinde bizzat tehlikeli bir tabuya dönüşmekten kaçışı yok. "Suyu kaynadı." Bir önceki şehir gibi, Kars'ı da aynı umutsuzlukla terk etmesi gerekecek. Herhangi bir sofu olsaydı, bir ihtimal, entegre olabilirdi. Kahramanımız, gideceği her diyar için fazlasıyla "dindar" halbuki. Dogmalarla ilişkisiz; inancın doğal, sihirsel kaynağından

beslenen, ibadet niyetine aşktan bahseden bir dindarlık bu. Geçmişteki ulu kişilerin ayak izlerini kopyalamıyor. Kutsal olanla,^ekiller düzleminden uzak ve aracısız bir bağlantının peşinde. Tüm bunlar, belirsizlikler dünyası içinde bir ahenk arayışı anlamına geliyor ki, daimabelirsizliğe son vermeyi amaçlamış toplumsal düzenin içinde Kosmos'un uyumlu bir yer edinmesini imkânsız kılıyor.

Reha Erdem'in filmlerinde sıklıkla, büyümek (veya düşle gerçeğin, zamanla mekânın şaştığı sihirsel dünyadan çıkmak) istemeyen çocukları izledik. Kosmos da onlardan biri sayılır. Belli ki evrenin tek bir katına -yeryüzünün yatay sınırlarına- ait katı gerçeklerle her karşılaştığında, aynı "dehşetli" kedere kapılıyor. Filmin finalinde de onu bu haldeyken bırakıyoruz. Yine de bir kuşa dönüşmesi, herhalde uzun sürmez. Karamsarlığa bağlanacak kadar inançsız değil neyse ki. Her Şaman gibi, o da öncelikle kendini iyileştirme gücüne sahip. Bir sonraki kente vardığında, yine memnuniyetle bir "hiç kimse" olacak ve sadece onun gibi bir "hiç kimse"nin yaşayabileceği sınırsızlıkta manevi deneyimler yaşayacak. İçinden "rüzgâr çıkaracak". Tam o anda, aramızdaki hiç kimse olmaktan çıkıp *spiritüelfit-ness* endüstrisinin vaat etmekle kaldığı boyutta gezinecek.

Kosmos bir düş, bir ideal. İşte bu yüzden de, güncel Türk sineması açısından son derece sıradışı bir karakter. Mevcut olanın soğukkanlı analizi yerine, farklı bir boyutun yüksek ısıdaki hayali. Reha Erdem'in filmi bir ayağını yerde tutup bu hayalin hayatın içindeki kınhşına üzülüyorsa da, inanma arzusuyla ilham veriyor.



Takva, Özer Kızıltan 2005

VAKİT TAMAMDIR !-TAKVA, ZAMAN VE KOMÜNİZM

Bülent Diken

De ki: Değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er ya da geç yıkılıp gitmek zorundadır.

Kur'an, İsrâ: 81

Çok alametler belirdi, vakit tamamdır.

Haram sevab oldu, sevap haramdır.

Nâzım Hikmet

Takva'nın odak noktası, iki dünya -dünyevi ve uhrevi- arasında askıda kalan Muharrem'in trajedisi. Muharrem, hayatını Allah yoluna adamış samimi bir tarikat müridi. Dünyevi tatlardan sakınmayı ilahi kurtuluşun reçetesi olarak görüyor. Süleymaniye'nin bir mahallesinde ailesinden ona miras kalan ahşap evde tek başına yaşayıp, babasının onu küçük bir çocukken işe yerleştirdiği çuvalcı dükkânında çalışıyor. Yaşadığı semtin dergâhındaki zikir meclislerine düzenli olarak katılıyor.

Film ezan sesleriyle, Muharrem'in abdest alıp sabah namazı kıldığı görüntülerle başlıyor. Rüyasında bir kadınlasevişmiş, boşalmış ve uyandığında abdestini tazelemiştir. Bu girişin ardından, Muharrem, tarikat şeyhi Cemal'in ricasıyla dergâhın hesap kitap işlerini üstlenir. Dergâhın İstanbul'un çeşitli semtlerindeki mülklerinin kirasını toplayacak, gerektiğinde tamir, bakım ve onarım işlerini yaptıracaktır. Muharrem'e lüks bir araba tahsis edilir, emrine de bir şoför verilir. Şeyhin sağ kolu Raufun deyimiyle, "Şeyhin zenginlik göstergeleriyle Muharrem'inki bir değildir, tarikatın bereketi Mu-harrem'de görünmelidir."

Bunu izleyen sahnelerde Muharrem hızla bir paradoksun içine gömülür. Kendisini para ve cinsellik üzerinden vitrinleyen modem hayat tarzından kaçınarak kurduğu İslami kimliğini günlük hayatında sıkça paranteze almak zorunda kalan biri olur. Zihnini kemiren çelişkiler, Allah yolunda hizmet edeceğini düşünerek bu işi kabul eden Muharrem'i, zamanla etrafa buyruk veren, sinirli bir kişiliğe büründürür. İslarn'ın günah saydığı şeyleri art arda yapmaya başlar. Önce, çuval satın alma bahanesiyle dergâhla ilişkiye geçmek isteyen bir grup müteahhiti yanlışlıkla dolandım. Sonra, yanında çalışan genç çırak Muhittin'i Kosova Savaşı mağdurlarına yardım topladığı için tokatlar. Son olarak, cuma namazını kaçırdığını farkeder. Ve nihayet dünyevi olan ile sınavını kaybettiğini itiraf eder: "Ben yalnızca iyi bir insan olmak istedim. Yaradan'ın korkusu beni düzene sokar sandım. Olmadı, olmuyor. Şeytan her zaman var. Belki de şeytan bizzat kendimiziz." Şeyh Cemal'in tabiriyle "ermekle ermemek arasında" kalmış biri olarak akli dengesini yitirir.

Onlar da kapitalist

Takva, İsrâ Suresi'nden bir ayetle başlayıp Nâzım Hikmet'in "Kıyamet Sureleri" adlı şiirinden bir alıntıyla bitiyor. Yani filmi kıyametin iki farklı tasviri (din ve komünizm) arasında izliyoruz. Bu temelde "dünyevi" olan kronolojik bir zamansallık kesitinde yer alırken, "ilahi" olan bu kronolojik zamandan bağımsız olarak kurgulanıyor. Bu okumaya göre, erişilecek "son" -kıyamet- "öteki" dünyanın zamanının "bu" dünyanın zamanı üzerinde egemenlik kurduğu, "değişmeyen" gerçeğin geldiği, "sahte ve tutarsız" olanın yıkıldığı an. Sonuçta teolojik olarak, zamanın yaratılmış olması, nihai olduğu anlamına gelir (Tillich 1936: 129).

Buradan yola çıkarak Takva'nın İslamcılığa ilişkin hemenhemen bütün eleştirisinin "gerçek" din (Muharrem) ile "sahte" din (Şeyh Cemal'in tarikatı) arasındaki tezat üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz. Takva, gerçekte dinle çelişen kapitalist unsurların tarikat tarafından din maskesi altında meşrulaştırıldığını ve buna paralel olarak, kapitalizmin gerektiğinde dinin kutsal öğelerini araçsallaştıra-bileceğini söylüyor.



Takva, Özer Kızıltan 2005

Kira zamlarının hesaplandığı sahnelerde, aslında Muharrem'in bu konularda yetkisiz olduğunu, son sözü Şeyh Cemal ve Raufun söylediklerini görüyoruz. Filmin ilk sahnelerinde dünya işleriyle uğraşmayı yeren Şeyh Cemal ve Rauf, bu sahnelerde rasyonel, mülkiyet düzenini benimseyen bireyler olarak beliriyor. Örneğin Muharrem fakir bir kiracının önümüzdeki ay kira ödeyemeyeceğini söylediğinde Şeyh'ten şu cevabı alır:

Adem Aleyhisselam'dan beri zengin ile fakir hep olmuştur. Lakin bu zamanda fakir layığından çoktur. Dinimiz fakirleri gözetir Muharrem. Senin o nurlu kalbin bunun farkında. Eğer kira almak lazım değilse alma; amma, o kirayı almadığımız için buradan bir talebenin gönderilmesi gerekiyorsa onu da sen seç Muharrem. Biz bu vebale karışmayız.

Bunun üzerine Muharrem, kiradan taviz vermek yerine zekât ve fitreleri fakir ailelere vermeyi önerince, Şeyh Cemal, tarikatın kiraları tahsil etmek

için zekâtları bu tür ailelere verdiği söylentisinin cemaate zarar vereceğini söyler.

Sözün kısası, İslamcılar da diğer herkes gibi. Cemal'in tarikatı dinden bahsetse de oportünist. Dini öncelikleri askıya almakta tereddüt etmiyor ve kapitalizmin tümüyle içinde.

Buradan hareketle film iki konuda eleştirilebilir. İlk olarak, Takva İslamcı politikayı stratejik bir hesapçılıkla, oportünizm ile suçlarken, önemli bir politik naiflik içine düşüyor ve stratejik olmayan, olmak istemeyen, "saf" bir din-politika fantazisi geliştiriyor. Bunu yaparken, ikinci olarak, kapitalizmi doğal bir arka plan olarak kabul ediyor. Kapitalizmin İslam dünyasını da kuşattığını söylemekten öte bir kapitalizm eleştirisi sunmuyor. Daha önemlisi, din ile kapitalizm arasındaki yapısal ilişkileri gözden kaçırıyor. Belki de bu yüzden, (sahte) dinin fantazi düzeyinde kalan eleştirisi ve kapitalizmin eleştirilemeyişi filmi politik olarak liberal-demokratik bir çerçeve içinde düşün(me)meye zorluyor. Takva'nın din eleştirisi politik bir anlatım bulamadan Nâzım'dan bir alıntıyla, Nâzım'ın arkasına saklanarak, belki de başlaması gereken noktada bitiyor.

Strateji ve afyon

Kıyamet düşüncesinin özü zaman(lama). "Vakit tamamdır" demek. "Kıyamet", hem teolojide hem devrimci politikada ânı yakalamaya, stratejik bir şekilde zamana müdahale etmeye ilişkin bir referans. Fakat bu düşüncenin peşinde olduğu "an", ölçülebilen, kronolojik bir şimdiki zaman değil. Aksine, eyleme yönelen bir karar ânı; zamana müdahale ederek zamanın akışının değiştirildiği, yeni bir gelecek oluşturabilmek için kronolojik zamanın askıya alındığı bir an. Klasik felsefedeki adıyla kairos. Kronos'un ilerleyişine, kronolojik akıntıya karşı kendisini var eden bir otonominin, özgürlüğün zamanı (Agamben 2007: 115). Diğer bir deyişle kairos olayın zamanı; yeninin vaadini içeren bir an. Gelecek bir zaman adına zamana karşı eylemin zamanı. Aynı nedenle zamanın normal seyri içinde anormal, her zaman "zamansız" görünen bir an.

Ancak hem kıyamet teolojisinde hem devrimci politikada, bu stratejik boyut dışında ikinci bir boyutu var kairos'un. Anı yakalamak yeterli değil, an tarafından "yakalanmak" da gerekli. Aktör, âna ilişkin karar verirken, ânı

belirlerken, an da aktörü belirliyor. Kairos öznenin özne olarak oluştuğu an. Dolayısıyla "an" sadece stratejik, rasyonel bir şekilde yakalanması gereken bir karar ânı değil, aktörün kendisini bırakmasını, bir tür sarhoşluğu da gerektiren bir an.

Bu nedenle kairos'un bir yanı yeni bir olayı oluşturmaya, aktüalize etmeye yönelikse, diğer yanı var olan aktörün dönüşümünü gerektiriyor (bkz. Deleuze 1990: 148-51). Kısacası kairos aynı anda hem "strateji", hem de "afyon" işlevini görüyor.

Takva, bu iki boyutu tümüyle birbirinden ayırıyor: Muharrem gibileri İslamcı politika tarafından "afyonlanmış" kurbanlar rolünde resmedilirken, dinci politika oportünist bir "stratejiye" indirgeniyor (benzer bir şekilde eskiden solcu gençler kandırılmış olarak res-medilirken, Marksist politika da bir iktidar stratejisine indirgenirdi). Bu son derece sorunlu bir işbölümü. Ayrıca eğer politik İslam AKP'den ve Gülen hareketinden ibaret olsaydı, eğer konu sadece ne-oliberal İslam olsaydı, Takva'nın getirdiği eleştiri kapsayıcı ve anlamlı olabilirdi. Sonuçta AKP döneminde Türkiye kapitalizm ile tümüyle barışmış, bir anlamda Protestanlaşmış bir İslam ile tanıştı.

Ne var ki bu tür bir neoliberal İslam eleştirisi daha geniş bir çerçeve içinde düşünülmeli. Kıyamet düşüncesi de tam bu noktada vazgeçilmez bir kaynak.

Kıyamet ve fars

Kıyamet düşüncesi (eschatology, apocalypticism) çok eski bir tarihe sahip. İlk olarak pagan düşüncesinde göze çarpıyor. Daha sonra tek tanrılı dinlerde düzen karşıtı bir Mesihçilik olarak tanımlanıyor. Modemite içinde ise bir yandan düzeni savunmaya yönelen bir "politik teoloji" halini alırken (örneğin Cari Schmitt'in elinde), düzen karşıtı bir kıyamet teolojisi de varlığını sürdürüyor (özellikle Walter Benjamin gibi düşünürlerde). Bu son şekliyle Mesihçilik ile komünizm arasındaki ilişki yoğun.

Bu konuda en önemli kaynaklardan biri olanJacobTaubes'i izlersek, kıyamet düşüncesinin çıkış noktası yabancılaşma kavramıdır.

Var olan dünya hem tanrının hem de kulların dine yabancılaştığı bir dünya. Ancak "bu" dünyanın ötesinde, "öteki", gelecekte gerçekleşecek ve özgürlük vaat eden bir dünya var. Ve iki dünyanın değerleri ve tanrıları farklı: "bu" dünyanınki yaratılışın tanrısı, "öteki", kurtuluşun. "Öteki" tanrı, geleceğin tanrısı, "bu" dünyayı yok ederek, bir devrim yoluylagelecek.Amaç var olandan bağımsızlık olduğundan, "devrim" ister-istemez "bu" dünyanın ötesine yöneltiyor bakışını. Bu dünyanın değerlerini paranteze alıyor. Burada önemli olan nokta şu: Gnostik teolojiden Şeyh Bedrettin'in ve Thomas Müntzer'in isyanlarına dek, "bu" ve "öteki" dünya arasındaki bu diyalektik, bireyselleşmiş bir inançta değil, iki sosyal sistemin ilişkisi olarak beliriyor. "Bu" dünyanın "öteki" dünya ile ilişkilendirildiği, politik bir kısa devrenin yaratıldığı an ise kairos (Taubes 2009: 68).

Elbette burada teolojik bir kurguyla karşı karşıyayız. Ama önemli olan bu kurgunun teorik yapısı. Ve bu yapı iktidar tarafından da içerilebilecek bir yapı. Örneğin Cari Schmitt'in politik teolojisi, kai-ros'u iktidarın hizmetine sunuyor ve politikanın teolojik olarak meş-rulaştırılmasını hedefliyor. Dolayısıyla Schmitt, Üçüncü Reich'ı dünyanın sonunu müjdeleyen bir kurtuluş artı olarak görüyordu. Benzer bir şekilde Fukuyama bugün liberal demokrasiyi, dolayısıyla kapitalizmi "son" nokta olarak görüyor.

Fakat temelde kıyamet düşüncesine göre dünyevi bir iktidar kut-sallaştınlamaz. Aksine kutsal olan, gelecek olan tanrının bir ölçüsü, kurtuluş adına bu dünyayı yıkacak bir güç. Bu düşünce -radikal anlamıyla kıyamet düşüncesi- iktidarla uyuşabilecek bir düşünce değil. Bununla birlikte, özellikle Protestanlık ile birlikte var olan toplumun sonunu hedefleyen kıyamet düşüncesinin bireyci bir çerçeveye indirgendiği, genelde dinin, özelde ise "kurtuluş" fikrinin kolektif/politik kaygılardan arındırılarak birey bazına indirgendiğini görüyoruz. Bu, kıyamet düşüncesinin devletin ve sermayenin bir aracı haline geldiği, Marx'ın terimleriyle söylersek, trajedinin farsa dönüştüğü an.

Bence Takva'nın en başarılı olduğu nokta da bu: politik İslamı bir fars olarak resmetmesi. Takva'nın resmettiği politik İslam aynı anda hem iktidarı politik teoloji sayesinde kutsallaştınyor,'Clini iktidarın meşruluk aracı haline getiriyor; hem de kıyamet düşüncesini sekülerleştiriyor, kendisini, içinde solun yok olduğu post-politik bir Türkiye'nin nihai noktası olarak

resmedebiliyor. Hem tekil, tarihsel bir oluşumu (neoliberal İslamı) tarih-üstü (kutsal) bir çerçeveye oturtuyor, hem de dinin devrimci potansiyelini var olanın revizyo-



Takva, Özer Kızıltan 2005

nist, karşı-devrimci bir savunmasına dönüştürüyor.

Dolayısıyla, radikal kıyamet teolojisi ile AKP'nin içi boşaltılmış İslamcılığı arasında önemli farklar var. Eskatoloji, özgürlüğü henüz gelmemiş, ancak gelecek bir özgürlük olarak kavrıyor. Neoliberal İslam ise özgürlüğü, muhafazakâr bir biçimde, var olan değerlere, özellikle piyasanın özgürlüğü prensibine atıfla tanımlıyor. Eskatoloji öteki dünya adına bu dünyayı yadsırken, Protestan İslam bu dünyanın düzenini sürdürmeye çalışıyor. Eskatolojinin bakışı virtüele, olabilirlikler alanına yönelirken, neoliberal İslam aktüele odaklanıyor. En önemlisi, eskatoloji piyasaya direnen kairolojik bir ruhani-yet talep ederken, neoliberal İslam piyasanın kurallarına haıfı haıfı-ne uyuyor. Bu nedenle Takva'da kairos, egemen tarihin çizgisel zamanına indirgenir; ticaretin, fırsatları kollamanın zamanına dönüşür. Muharrem'in müteahhitten yanlışlıkla fazla para aldığını öğrenen Ali Bey, "Ticaret bu. Fırsatları değerlendireceksin. Kitapta bile yeri var. Fitremizi, zekâtımızı veriyoruz. Bu dergâh işleri yalnız kalbi değil, zihni de açtı," der.

Takva'nın iktidardaki dine yönelik eleştirisi, bu dünya ile öteki dünyayı tam olarak çakıştırıyor olmasından. Bu yüzden filmde, zikir meclisleri ile

sevişme rüyalarının sıkça art arda gelmesi oldukça anlamlı. Ama Muharrem'in rüyaları içerik olarak da ilginç. Film boyunca, Muharrem "kirlendikçe", rüyaları da artan bir yoğunlukla para, seks ve kan içeriyor. Gördüğü ilk rüya sıradan bir sevişme sahnesinden ibaretken, ikinci rüyada şehre nazır bir gökdelenin tepesinde aynı kadınla ilişkiye girdiğini görür. Yine aynı kadınla seviştiği üçüncü rüya (başından aşağı savrulan dolarlar, kesilen bir hayvanın iç organlan, bir ipe gerilmiş paralar) Muharrem'i derinden sarsar. Çareyi Şeyh Cemal'de arar. Şeyh'in halvete girdiği odanın kapısını açmak için yöneldiğinde gördüğü dörtlük Muharrem'in yüzüne tokat gibi çarpar. "Yalnızdım, seni düşündüm. Seni düşündüm, yalnızım." Şeyhten de yardım alamayınca içinden çıkamadığı çelişkiler onu psikoza sokar. Filmin sonunda Muharrem bir kuyumcuda pembe başörtülü bir kadın görür. Bu, rüyalarında çıplak gördüğü kadındır. Onu takip etmeye başlar. Dergâha girerken kadını kolundan tutar ve burada ne işi olduğunu sorar. "Sen kimsin? Sen kimsin?" Şeyhin kızı olduğu cevabını alınca-içindeki şeytanın kimliğini öğrenince- sağanak yağmur altında dergâh avlusundaki bir taşa yığılır ve ağlamaya başlar.

Takva'nın paradoksu

Bu zeminde Takva, AKP tarzı İslamı, radikal dinin bir fars olarak tekrarı olarak resmederken kendisi de farsın dilini konuşuyor: Eşitlik fikri, antikapitalizm ve antagonist politikaya ilişkin bütün soyut göndermelerine, hatta Nâzım Hikmet'e referans vermesine karşın, film nostaljik bir "gerçek din" varsayımının ötesine uzanamıyor. AKP tarzı dinciliği (İslamı?) eleştirirken, din eleştirisi yap(a)mıyor. Kapitalizm eleştirisini de tüketim kültürü ile sınırlı tutuyor. Dolayısıyla din ve kapitalizm arasındaki köklü ilişkileri gözardı ediyor.

Bu bağlamda Takva, egemen İslamcı ideolojiyi pragmatizm/re-vizyonizm ile, antikapitalist olmamakla suçlayan, "adaletli" bir piyasa ekonomisinin var olamayacağını açıkça ifade eden ve kendisini yer yer "Müslüman sosyalist" olarak niteleyen (İhsan Eliaçık, Fikri Ergun, Eren Erdem, vb.) radikal İslamcılarla aynı cephede. Onlar gibi Takva da kapitalizmin sonuçlarını (faiz, eşitsizlik, vb.) herhangi bir kapitalizm analizi üretmeksizin, kapitalizmi bugünkü sosyal yapıya (buna İslamcılık da dahil) şekil veren, onu belirleyen ve dönüştüren bir mekanizma olarak değil de,

sosyal yapıya dışsal bir eklenti olarak resmediyor. Onlar gibi Takva dakapitalizm eleştirisi olmadan kapitalist İslamcılığın eleştirisinin olamayacağını, din eleştirisi olmadan "sahte" dinin eleştirisinin tamamlanamayacağı gerçeğini gö-zardı ediyor. Ve onlar gibi Takva da, din ile barıştırarak komünizmi karikatürleştiriyor.

Fakat bir fikir olarak komünizmi komünizm yapan şey, hem dini hem kapitalizmi aynı anda eleştirmesi, daha da önemlisi aralarındaki ilişkiyi sorgulamasıydı. Bu nedenle nasıl Feuerbach ve Nietzs-che dinin paradoksal bir şekilde insanı değersizleştirirken tanrıyı yücelttiğini savunduysa, Marx da ısrarla kapitalizmde emekçiler fakirleştikçe sermayenin büyüdüğünü söylüyordu (2007: 70, 119). Daha sonra Benjamin'in, Weber'den çok ileriye giderek (protestanlığın kapitalizmin gelişmesine önayak olması vb.) "bir din olarak kapitalizmi" tartışması bu kaygıların mantıksal bir sonucudur (Ben-jamin: l 996: 288).

Belki bugünün Türkiyesi'nde gerekli olan şey AKP'nin "pragma-tik" İslamı ile birlikte Takva'nın gönderme yaptığı "gerçek" dini de eleştirmek, dinsel eleştiriyi dinin eleştirisinin perspektifinden okumak. AKP kadar, AKP'nin paraziti olduğu dinsel değerlerin de değerini sorgulamak. Kuşkusuz bu bağlamda en önemli boyut din, ekonomi vepolitika arasındaki ilişkiler. Sonuçta, politika ile dinin ilişkisini ekonominin, ekonomi ile dinin ilişkisini politikanın, politika ile ekonominin ilişkisini teolojinin belirlediği birdünyada yaşıyoruz.

Komünist Bedrettin

Bir şeyin altı çizilmeli: kairos'un mesihçi boyutunun dinsel bir me-sihçilik olması gerekmiyor. Emeğin, komünist/demokratik gelenekte kurtarıcı metaforuna gerek duymayan bir mesihçilik mevcut. Başka bir deyişle, mesihsiz mesiyanizm mümkün: din olmadan inanç olabilir (Derrida l 994: 74). Bu minvalde mesihçilik bir vaattir. Gelecek olanın, kurtuluş, adalet ve barış olacağı umududur. Bu noktada Takva'nın davet ettiği soru şu: Komünizm aktüel politikadaki din vurgusu hakkında ne söyleyebilir? Dinin politikadaki rolü yok sayılabilir mi? Mesela, Tahrir Meydanı'nda sıkça tekrarlanan şu slogan-"Ya Allah, bizi despotlardan koru. Mübarek bizi duymuyor mu?"- gözardı edilebilir mi?

Sloganın ilginç yanı,Allah (öteki dünya) ile egemen (bu dünya) arasında bir karşıtlık kurması, Allah ile egemeni muhalif saflarda konumlaması. Slogan iki farklıAllah'a işaret ediyor: Mübarek'i dünyada egemen kılan Allah ve onun hükümdarlığına son veren Allah. Yalnızca "olay"ın içinde tezahür eden bu ikinci Allah, hiç değilse kısmen, halkın iradesini ifade ediyor. Sonuçta, Mübarek'in perspektifinden bakıldığında isyan günü (kitlelerin uzlaşmayı reddettiği ve Mübarek'in kayıtsız şartsız devrilmesini istedikleri gün) ile Kıyamet günü arasında benzerlikler var.

Peki bu eskatolojinin iki Allah arasında kurduğu karşıtlığın komünizm açısından anlamı olabilir mi? Bu soruya cevaben Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedrettin Destanı model alınabilir. Şiirde devrimci bir teolog olan Bedrettin'in komünist yanının damıtılması, Derrida' nın mesihsiz mesihçiliğine benziyor. Şiiri takip eden kısa fragmanda Bedrettin'in günümüzdeki müridlerinden birine şu soru soruluyor: "Sizin bu itikadınız ... Hıristiyanların itikadına benziyor. Onlar da İsa peygamber tekrar dünyaya gelecektir derler." Mürid şöyle cevaplıyor soruyu: "Biz Bedrettin'in kuluyuz; ahirete, kıyamete inanmayız ki, dağılan, fena bulan bedenin yine bir araya toplanıp dirileceğine inanalım. Bedrettin yine gelecek diyorsak, sözü, bakışı, soluğu bizim aramızdan çıkıp gelecektir, diyoruz" (Nâzım Hikmet 1987: 265). Bedrettin dirilecek ama "gözün bakışı, dilin sözü, göğsün soluğu gibi". Kendisinin bir karikatürü, trajik kimliğinin farsa dönüşmüş bir tekrarı olarak değil. Ve Nâzım'a kalırsa bir komünist olarak dirilecek, Takva'nın ufkuna hapsolmuş bir "sosyalist İslamcı" olarak değil.

Şimdi sloganın ikinci kısmına dönelim: "Mübarek bizi"cluymu-yor mu?" Kendisi labirentin eski bir sembolü olan kulak nasıl olur da Nietzsche'nin geleceğin labirenti olarak adlandırdığı "olay"ı duyabilir? (l967: 3).

"Olay"ın labirenti "zamansız" olan ile gelecek arasındaki mesi-yanik halkadan ibaret (Nietzsche 1967: 220). "Yeni", bu labirent içinde ebediyen geri gelecek olan şey. Ne bu labirentten bir çıkış, ne de "Yeni"den bir kaçış mümkün. Böyle bir düşünüş tarzı "olay"ı "duyabilir", onu onaylayabilir. Ancak esas mesele burada yatıyor: onay yalnızca "duyulacak" bir şey değil. Bu yüzden, Yunan mitolojisinde:

Dionysos Adriane'den "olay'ıyalnızca "duymasını” değil, aynı zamanda duyduğunu teyit etmesini ister: "Kulağım sende, sen de benim kulağıma

dirayetli bir söz fısılda.' Kulak labirentin ta kendisi, oluş halinde olanın, oluşun onaylandığı labirent. Labirent bizi varoluşun kendisine götüren şey, tek varoluş oluş halinde varoluş, tek varoluş labirentin kendisinin varoluşu. Fakat Adriane'nin karşısında Dionysos'un kulakları var: Onayın kendisi onaylanmalıdır ki varoluşun onayı olsun. Adriane Dionysos'un kulağına dirayetli bir söz fısıldar. Dionysosçu, onayı kendi kulaklarıyla duyduktan sonra, onu Dionysos tarafından da duyulan ikinci bir onayın nesnesi haline getirir (Deleuze 1983: 188).

Benzer şekilde, yukarıda sözü edilen slogan yalnızca duyulacak bir şey değil. Kitlelerin (Dionysos'un) kulağına da bir söz fısıldan-malı. Olaya müdahale edilmeli. Bu bağlamda tek tanrıcı mesihçili-ğin (Bedrettin ve Müntzer'e kadar) çökmekte olan putperestliğin (bilinen ilk mesihçi tarikat olan Zerdüştlük de dahil) küllerinden doğmuş olması manidar. Buna mukabil, modem kültürde, özellikle Marx ve Nietzsche ile, "Promete, İsa'nın küllerinden doğuyor ve Prome-te'nin krallığında İsa karşıtı olmak bir şeref payesi" (Taubes 2009:

89). Bazılarımız, Takva'ya ve Taubes'e rağmen, bu şerefin sadakate layık olduğunda ısrarlı: dün olduğu gibi, bugün de din eleştirisi yapılmadan eleştiri imkân dahilinde değil.

Takva açıkça gösteriyor ki, egemen İslam, kitleleri onları onaylayan bir biçimde "duymuyor". Fakat kitleleri duyanlar duyduklarını ikinci kez onaylamak zorundalar: kitlelerin kulağına dirayetli bir söz fısıldayarak. Takva'nın utangaç bir biçimde fısıldadığı bu söz, komünizm.



Kader, Zeki Demirkubuz 2006

MASUMİYET VE KADER Oyalanmanın Estetiğine Dair

Meltem Gürle

Zira şimdiden bilirim bütün hepsini, bir bir hepsini-

bilirim sabahını, ikindisini, akşamlarını,

kahve kaşıklarıyla çıkarmışım ömrümün tutarını.

J. *Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı,* T. S. Eliot

Zeki Demirkubuz, Kader'le birlikte Masumiyef'te sezdirdiği umutsuzluğa geri döner ve dünyayı hiç gelmeyecek birini beklemeninka-ranlığı üzerinden yeni baştan tarif eder.

Bu iki film, hayata seyirci kalanların, hapishane koğuşlarında, küf kokan otel odalarında, dükkân köşelerinde bekleyerek ömürlerini tüketenlerin hikâyesidir. Kehribar içinde donmuş birer böcek gibi sıkışıp kalmıştır hepsi. Her biri kendi kaderinin, yaklaşan felaketinin seyircisi olmuştur. Tutkulu bir aşkla sevdiği Uğur'un peşinden sürüklenen Bekir'in, Masum/yef'te yavaş yavaş onun yerini alan Yusufun, hatta kendisi de hapisteki sevgilisi Zagor'un yolunu bekleyen Uğur'un meselesi hep aynıdır.

Demirkubuz, bu tükenişi hikâye ederken bir yandan da oyalanmanın estetiğini kurar ve bizi bu konuda yazılmış en güzel metinlerden biri olan J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı'na geri götürür.

T. S. Eliot'ın ilk kez 1906'da bir okul dergisinde basılan bu şiiri, tedirgin ve tutuk bir genç adamın yoğun bir aşklabağlı olduğu ama bir türlü açılamadığı kadına dair hislerini anlatıyor gibi görünür. En azından ilk bakışta bıraktığı etki budur. Fakat sonraki okumalarda bu duygu uçar gider. Geriye koyu ve buruk bir tortu kalır. Yaşamım bir sigaranın dibine benzetir, Prufrock. Haklıdır da. Anlattıkları, zamanından önce sönüp gittiği için kuruyup kalmış bir izmaritin acılığını taşır. Hayatı tümden ıskalayan, başkalarının yaşamlarının seyircisi olarak ömrünü tüketecek olan birinin hikâyesidir bu.

Şiirin başında anlatıcının "gel gidelim beraberce" diyerek bizi dünyayı seyretmeye çağırması bundandır. Hayatını "bakarak" geçirmektedir çünkü. Bakalım, diye bizi götürdüğü yerler döküntü oteller, duvarları saçma sapanresimlerle süslenmiş ucuz restoranlar, yalnız insanların pencerelerden sarkarak sigara içtiği tek kişilik odalardan oluşan pansiyonlardır.

Prufrock, kendisini sıkıntılı ve sisli bir öğle sonrasında, herkesin heyecanla konuştuğu bir çay partisinde hayal eder. Salon neşeyle sohbet eden insanlarla dolup taşarken, o bir köşeye oturmuş kaşığıyla çayını karıştırmakta ve önünde akıp giden hayatı seyretmektedir. Varlığı, duruşu, hatta dalgın bir şekilde kaşığı ile oynayışı bile ona dair değişmez bir yargıyı bildirir: Prufrock bu dünyanın aktörlerinden biri değildir. O hep kenarda kalacak, daha hayattayken unutulacaktır. Hiçbir zaman yerinden kalkıp salonun ortasına yürüyemeyecek, yü-rüse bile aşkına talip olduğu kadınla hayal ettiği gibi konuşamayacak ve onun ilgisine mazhar olamayacaktır.

Bunun farkındadır üstelik. Bir kahraman olmadığını bilir. Ancak bir sahneyi açıp kapayacak bir figüran olabileceğini söyler bize: "hürmetkâr, dikkatli, ihtiyatlı, tumturaklı laflara meraklı, fakat azıcık kalın kafalı, kimi zaman doğrusu gülünç adamakıllı - kimi zaman neredeyse soytarı."

Prufrock'un soytarılığı, dışarıdaki dünyanın içinde yer almasının olanaksızlığından gelir. "Lazarus'um ben, ahiretten geri döndüm," der, "anlatacağım size her şeyi."Amabubilgiyi aktaramaz. Aslınaba-karsanız tamamen eylemsizdir: Birkenarda durup dünyayı seyretmekten başka bir

şey gelmez elinden. Oysa dünya gözleyenlerin dünyası değildir. İncinecekkadarduyarlı olanların hiç değildir. Dünyakaygı-sızca davrananların, başkalarının acılarına aldırmayanların, yürüyüp gidebilenlerin dünyasıdır. ,

Bekir'in meselesi de tam burada başlamaz mı? Kader'de onu ilk kez gördüğümüzde, Yusuftan pek farkı yoktur aslında. Sessiz, içe kapanık, duygusal bir genç adamdır. Hırçın cinselliğiyle dünyaya meydan okuyan Uğur'un elinde oyuncak olacağını daha ilk sahneden anlarız. Bekir de Prufrock gibi kenarda duranlardan biridir. Hiç-hir zaman sağa sola posta koymayacak, mahallenin kabadayısı olmayacaktır. Bir Zagor değildir o. Yoldan geçtiği zaman insanlar korkuyla karışık bir saygıyla çekilip önünü açmayacaklardır. Kızlar ona fujık olmayacak, onun için yanıp tutuşmayacaklardır. Prufrock gibi, deniz kızlarının türkülerine kapılıp gitse de, o türkülerin kendisi için söylenmediğini bilecektir her zaman.

Bekir'in anlatısı Prufrock'un lanetinden izler taşır. Bir türlü dav-ranamayanların, davransalar bile dikkate alınmayanların lanetidir bu. Bütün hayatını bir köşede çayını kanştınp izleyerek tüketmek zorunda kalanların lanetidir.

"Kahve kaşıklarıyla çıkarmışım ömrümün tutarını"

Bekir'in Uğur'dan uzak durmaya çalıştığı dönemleri anlatan sahneler, filmin tümünü anlamak açısından önemlidir. Diğerlerine nazaran silik görünseler de, aslında Kader'in en çarpıcı sahneleridir bunlar.

Demirkubuz'un hayatın geçiştirildiği yerleri anlatmakta çok usta olduğunu, Masumiyet'te Yusufun kız kardeşi ile eniştesinin yaşantısını aktardığı bölümlerden zaten biliriz. Ayn odalarda birbirine dokunmadan yaşamaya çalışarak çile dolduran iki kişinin halini bize küçük ama dokunaklı bir sahneyle anlatır orada. Bekir'in babasının da zoruyla, bir aile hayatı sürdürmeyi denediği sahnelerde de benzer bir boğuntu ve umutsuzluk vardır. Hep aynı yollardan geçip işten eve dönen, balkonda bağdaş kurup dışarıya bakan, kızına baba, karısına koca olmaya çalışan bir adamın hayatıdır bu. Normalleşmeye çalışan bir adamın resmidir. Ancak bu çabanın boşunalığı daha başından bellidir. Bu sahneler uzadıkça, her biri birbirinin

aynı olan renksiz günlerin "Uğur"suzluğu, sadece Bekir'i değil hepimizi ele geçirir.

Bunlardan biri vardır ki, belki filmin tümüne ışık tutabilir. Evlenip barklanıp çoluk çocuğa karıştığı dönemde, Bekir'i babasının mobilyacı dükkanında vakit geçirmeye uğraşırken görürüz. Soğuk bir kış gününde, dükkânın iç tarafındaki zor bela ısıtılan küçük ofiste bir elektrik sobasının önünde oturmaktadır. Bir yandan da kaşığının ucuyla elindeki ince belli bardaktaki çayı sobayadamlatıpdurur. Sıcak sobaya değer değmez buharlaşan çayın çıkardığı biteviye ses, fasılalarla tekrarlanan eylemin yorucu görüntüsü, hepsi aynı boğucu duyguyu oluşturmaya hizmet eder: Koskoca bir hayat sonu gelmeyen bir bekleyişe tercüme edilmiştir. Artık onu damla damla tüketmekten başka bir çare kalmamıştır. Üstelik her damlayı sayacak, geçen her dakikanın acısını hissedecektir Bekir.

Prufrock gibi o da, ömrünün geri kalanını nasıl geçireceğini görmüş, bunun provasını yapmaktadır. Demirkubuz Bekir'in üzerinden bize şunu der gibidir: Hayat uzun bir bekleyişten başka bir şey değildir. Her dakikanın ağırlığını duyduğumuz, kendi tükenişimizin şahidi olmaya mahkûm edildiğimiz manasız bir bekleyiştir hem de. Onun için Bekir'in -ve daha sonra Yusufun- çayını karıştırarak bir köşede hayatı seyrettiği her sahnede, Prufrock'un hüzünlü sesinin yankılandığını duyarız: "zira şimdiden bilirim bütün hepsini, bir bir hepsini - bilirim sabahını, ikindisini, akşamlarını, kahve kaşıklarıyla çıkarmışım ömrümün tutarını."

Bekir de bundan sonra kıyısını köşesini bildiği bir hayatı yaşayacaktır artık. Onun için de bütün akşamlar sabahlar, hepsi birbirinin aynı olacaktır. Ve bunların hepsi hiç gelmeyecek birini beklemekle geçecektir. Bekir bunu daha başından bilir.

"Evet, ağladım, oruç tuttum, ağladım, dua ettim..."

Yine de bizi Bekir'e yaklaştıran, onu birkarakterolarak benimsememizi sağlayan bu değildir. Durumun umutsuzluğu yüzünden bağlanmayız ona. Bunu bilmesine rağmen umudu elden hiç bırakmadığı, beklemeye devam ettiği için bağlanırız. Kurgusal bir kişi olarak onu inanılır kılan, bizimle ortaklığını sağlayan budur. Koşullar ne kadar farklı olursa olsun, bir türlü karşı koyamadığımız kader bizi hoyratça oradan oraya fırlatır. Ne yaparsak

yapalım sahip çıkamadığımız hayatlarımız, bize kardeş olduğumuzu hatırlatır. Bir düze)Cde biliriz ki, Bekir'in hikâyesi insanlık durumunun özetidir. Bizi bekleyen son kaçınılmaz olsa da hepimiz onun gibi umut etmeye devam ederiz. Kimi zaman baş kaldırarak, kimi zaman dua edip yakararak yaparız bunu.

İşte korkunç olan da budur, der gibidir Demirkubuz. Acı olan,



Kader, Zeki Demirkubuz 2006

umut etmeyi hiç bırakmıyor olmamızdır, çünkü kader sonunda herkesi teslim alacaktır. Önünde korkuyla yere kapaklansanız da, cesurca meydan okusanız da, size kulak asmayacakve yine bildiğini yapacaktır. Acılarımıza duyarsız, dualarımıza sağırdır o. Üstelik hepimizden daha güçlü, daha büyük ve akıl almaz derecede aldırışsızdır.

Bekir bunu herkesten iyi bilir, çünkü defalarca kaderinden kaçabileceğini düşünmüş, ama her seferinde, kendi tabiriyle "köpek gibi" dönmüştür Uğur'un dizinin dibine. Bu uğurda işini, ailesini ve son olarak onurunu kaybetmiştir. Verilen sözler, tutulan oruçlar hepsi boşa gitmiş, lanetler ve dualar işe yaramamıştır. Her şey denenmiştir artık.

Kader' in finaline yakın bir yerde, onunla son kez karşılaştığımızda artık neredeyse bitmiş bir adamdır Bekir. Uğur'un peşinde oradan oraya savrulurken dayak yemiş, kurşunlanmış, bileklerini kesmiştir. Bütün bunlardan sonra kim bilir kaçıncı kez evine geri dönmüştür. Fakat hayatın

küçücük gündelik detayları bile ağır gelir ona. Hayatta durduğu hiçbir yeri dolduramaz. Uğur'un yanındaki o alçak koltuktan başka. Evlatlık, kocalık, babalık, hepsi hikâyedir onun için. Çocuğuna ilaç almak için evinden çıktığı bir gece, önce bir meyhanede sonra da mahalleden üç beş tanıdığıyla bir keşhanede duracaktır. Gecenin sonunda Bekir, elinde çocuğunun ilaçlarıyla kendisini Kars'agiden birotobüsün içinde bulur. Sabah Uğurkapıyı açtığında, üzerinde evden çıkarken giydiği incecik montla titreyerek bekleyen Bekir'i görür.

Kullandığı dilde Prufrock kadar mahir olmayabilir, ama Bekir'in o karşılaşmada kendi kendine konuşur gibi söyledikleri benzer bir çaresizliğin ifadesidir: "... sonra bak oğlum dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin, isyan etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli, eğ başını, usul usul yürü şimdi... "

Uğur'un film boyunca ilk kez, Bekir'in tutkusu içinde kendi acısını tanıdığı bu sahne önemlidir. Bir an için yalan gerçek olur. Bir an için Uğur Bekir'i sevmiş gibi olur. Bir Demirkubuz filminde iki insan birbirine ancak bu kadar yaklaşabilir. Bu sahnenin bir yansıması da Masumiyet'te Yusuf ile Uğur'un Bekir'in ölümünden sonraki konuşma sahneleridir. Uğur'un Yusufun iyiliğini bildiği, "gidelim buralardan" önerisinin gerçek anlamını farkettiği sahnedir bu. Ama bu sadece anlık bir buluşmadır. Uğur kendisine uzatılan eli gördüğü anda, o eli tutmanın imkânsızlığını da kavrar. Aslolan bu yakınlık ânı değil, sonsuz yabancılıktır. Acının konuşulamaz, aktarılamaz olması, her kişinin kendi varoluşunun acısıyla kıvranması, kendi kaderinin kurbanı olmasıdır.

Filmin en dokunaklı sahnelerinden biri olsa da, Bekir'in bekleyişinin en zor kısmı bu değildir. Aksine, bir tür çözülme ânıdır bu. Bundan sonraMasumiyet'in döngüsü açılacak ve Uğur'la Bekir'in birlikte bekledikleri, karşılıklı değilse bile yan yana acı çektikleri dönem başlayacaktır.

“Demiyorum, peygamberim ben - şart değil ya bu zaten...“

Masumiyet'in hikâyesi biraz ağırkanlı ama merhametli bir genç adam olan Yusufun gözünden aktarılır. Eleştirmenlerin defalarca dikkat çektiği, hatta yönetmenin kendisinin de teslim ettiği gibi, Yusuf saflığı ve dürüstlüğüyle

Dostoyevski'nin Budala'sını hatırlatır. Romana ismini veren Prens Mişkin gibi onun da umutsuz bir ilişkinin içinde çırpınan iki kişinin yarattığı girdaba hiç tereddüt etmeden



Masumiyet, Zeki Demirkubuz 1997

dalışını ve her ikisini de yaklaşan felaketten kurtarmaya çalışmasını izleriz.

Acıklı olan şudur ki Yusufun varlığında somutlaşan bu kurtuluş vaadini kimse işitmez. Ne fahişelik yaparak hapisteki sevgilisine bakmaya çalışan Uğur, ne de ona duyduğu karşılıksız aşk yüzünden senelerdir şehirden şehire sürüklenen Bekir onun seslenişine yanıt verebilir. Oysa masumiyeti bildirir Yusuf. Onca düşkünlükten sonra ortaya çıkacak iyiliğe işaret eder. Filmin daha çok başında, Uğur'un küçük kızını otelin lobisinde ateşlenmiş yatarken bulup kucaklayarak hastaneye taşıdığında biliriz bunu. Yusuf beklenen kurtarıcıdır. Sonunda gelmiştir işte. Fakat ne yazık ki geç kalmıştır. Getirdiği iyi haberi alacak biri yoktur artık. Anlarız ki Bekir ile Uğur'un mahvo-luşuna engel olamayacak, olan bitenin seyircisi olarak kalacaktır.

Sonunda Yusufun Uğur'un küçük kızıyla baş başa kalışı da ayn-ca manidardır. Demirkubuz, acınacak derecede çaresiz karakterinin hikâyesini bu ironik detayla kapatmayı tercih eder. Dünya kaba, hoyrat ve aldırışsızdır. Yusufun çağrısına cevap verebilecek kimse yoktur ortada. Sesini duyup elinden tutan tek kişi sağır ve dilsiz bir çocuk olacak, masumiyet ancak bu uzun sessizlikte yer bulabilecektir kendine.

Onun içindir ki Masumiyet, taşıdığı mesajı aktaramadığı için onun altında ezilen ve acizleşen bir peygamberin hikâyesi olarak da okunabilir. Demirkubuz'un zaaflardan ve düşkünlükten ibaret karanlık dünyasında tutkuların pençesinden kurtuluş yoktur. Bunun umudunu taşıyan bir haberci gelse bile, kimse onu dinlemeyecektir. Böyle bir dünyanın peygamberi ancak bir budala olabilir. Kutsallığından sıyrılmış, yalnız ve beceriksiz. Bir peygamberden çok bir insan. Kafa tuttuğu kaderin sonsuz gücü karşısında zavallı olduğu kadar gülünç görünen bir insan.

Yusuf işte tam böyle biridir.

"Gidelim bildiğin ıssız sokak içlerinden, o sabahlara dek gürültüsü dinmeyen otellerle sabahçı kahveleri önünden... "

Demirkubuz, Bekir'le Uğur'un hikâyesini Yusufun gözlerinden gös-tennek ister bize. Bu biraz da onun zamanında durmamızı tercih ettiği içindir. Dünyayı onun ağırkanlı algısı ve bitmeyen bekleyişi üzerinden açmak ister.

Yusufun zamanı yavaştır. Hem de çok yavaş. Gencecik bir adamken ablası ile âşığını vurmuş, ardından da hapse girmiştir. Masumi-yet'in başında, onu tahliye olurken görürüz. Cezaevi müdürüyle yaptığı konuşmadan da, aslında hapiste kalmayı yeğlediğini öğreniriz. Hatta bunun için bir dilekçe vermiştir. Ancak müdür bunun mümkün olmadığını söyleyecektir ona. Başkaları hayatı yaşarken, bir kenarda oyalanıp ölümü beklemenin yolu yoktur.

Yusuf da diğer karakterler gibi hayatı ıskalayanlardan biridir. Dolayısıyla, onun filmin ikinci yansında Bekir'in (ya da dünyanın bütün Prufrock'lannın) yerini almasında pek de şaşılacak bir şey yoktur.

Yusufla beraber, artık "Prufrock teması" diyebileceğimiz, oyalanma estetiğine geri döneriz. Masumiyet, şiirin girişini anımsatan bir davetle açılır. Yusufu izleyen kamera, neon lambalarıyla aydınlatılmış pavyon kapılarının önünden, yan karanlık arka sokaklardan geçerek köhne bir otele ulaşır. Filmin her yanına sinmiş düşkünlük hali böylece somutlaşır; bir kenar mahalle, bir pavyon kapısı, bir otel tabelası halini alır. Demirkubuz, bizi buralardan geçirerek götürür Bekir'le Uğur'un hikâyesinin içine. Elimizden tutup çekiverir sanki, tıpkı Prufrock'un okuyucusunu "sabahlara

dek gürültüsü dinmeyen otellerle, sabahçı kahveleri önünden" geçirerek kendi yalnız bekleyişini izlemeye götürdüğü gibi: " ... gidelim o sokaklardan işte, bir sinsi niyetle uzadıkça uzayan münakaşalar gibi hani sürükler ya içinden çıkılmaz bir soruya doğru seni..."

İçinden çıkılmaz soru hiç değişmez. Bekir'in kendine iki film boyunca sorduğu o sorudur bu: Gitmek mi daha iyidir, yoksa kalmak mı? Davranmak mı, davranmamak mı?

Masumiyet'e geldiğimizde, bu yalnızca Bekir'in değil Yusufun da sorusu olmuştur. Onun çaresiz ama umut dolu bekleyişi, kadim yalnızlığı, bir yandan çayını karıştırırken dünyaya tartarak bakan gözleri, artık Yusufa devrolmuştur. Hikâye onun hikâyesi haline gelmiş, acı el değiştirmiştir.

Masumiyet'i düşündüğümüz zaman aklımıza gelen ilk sahnelerden birinin, otel lobisindeki koltuğunda çay içerek televizyon izleyen Yusufun görüntüsü olması tesadüf değildir. Bu görüntü filmin izleklerinden biridir. Demirkubuz, Yusufu televizyon karşısına koyarken (ki bazen Bekir de ona eşlik eder) onu aslında dünyanın da karşısına yerleştirmektedir. Böylece Yusufun saflığı ve hayata karşı ebedi seyirci konumu, film boyunca tekrar eden bu sahnelerle zihnimize yerleşir.

Otel lobisindeki koltukta otururken sürekli tazelenen çaylar, tam bitiyor sandığınız anda yeniden başlayan bekleyişin habercisidir. Bekir ve Yusuf hayatlarını çay kaşıklarıyla ölçüp dururlar. Dünyayı seyreder ve umut etmeye devam ederler. Halbuki umudu tazeleyecek hiçbir şey yoktur ortada, ekrandaki Yeşilçam filmlerinden başka.

Kaybolmuş saflığın, bir daha geri dönmeyecek çocukluğun, artık esamesi bile okunmayacak ışıklı bir dünyanın temsilidir bu filmler. Hiç gelmeyecek bir mutlu sona işaret ederler. Bekir'in çoktan geride bıraktığı, Yusufun ise ağırlığı altında ezildiği masumiyetin hikâyesini anlatırlar. Yeniden ve yeniden.

Bubasit tekrarla, Demirkubuz bizi beklemenin sonsuz döngüsüne geri götürür. Böylece, bu iki filmin meselesi anlattığı hikâyenin sınırlarının dışına çıkar, bir varoluş hikâyesi haline gelir. Sadece Bekir'in ve Yusufun değil, burada olduğumuz için hepimizin meselesidir bu artık.

“Oyalandık bir vakit denizin sofralarında..."

Prufrock nasıl bir köşede oturup dünyayı izlemeye mahkûmsa, Bekir de Uğur'un dizinin dibinde senelerce hapis kalır. Hayatı tek bir hareketten oluşur. Sevdiği kadına yönelmiş bir harekettir bu. Pusulası her zaman Uğur'u gösterir. Bütün hayatını tek bir açıya indirmiş, bütün olasılıkları tek bir gerçekte sabitlemiştir.

Bekir'in meselesi, çelimsiz insan bedenine aldırmadan heybeti ve ağırlığıyla kendisini mahvedecek bir aşkı yüklenmiş olmasındadır. Bundaki tanrısallık iddiasının diğerlerinden kalır tarafı yoktur. Her şeyi gören tanrısal bir bakışla lanetlendiği için bir türlü davra-namayan Prufrock'un, elinde çay bardağıyla bir köşede ihtiyarlayacağını biliyor olmasına benzer bu. Onun gibi Bekir de, sonuna kadar aynı köşede oturup kalacak, hiçbir şekilde sahip çıkamayacağı hayatının seyircisi olacaktır. Uğur'a duyduğu tutkunun sonu gelmeyecek, tam bitiyor sandığında yeniden üstüne çullanıp onu ele geçirecektir. Sonunda Bekir, taşıdığı aşkın kutsallığı altında ezilecek, onun karşısındaki aczine dayanamayıp kendini öldürecektir.

Hiçbir şeye cesaret edemeden bir köşede ömrünü tüketen Pruf-rock'la, hayatını bir tutkunun peşinden giderek en uç noktaya kadar sürükleyen Bekir'in hikâyesi de böylece eşitlenir.

Çünkü esas olan bekleyişin kendisidir.

Hayatı hep akılalmaz fırsatlarla dolu, sonsuz olasılıklara gebe çok büyük bir şey olarak hayal ederiz. Peki ya öyle değilse, diye sorar gibidir Demirkubuz. Hayat ya çıkmaz bir sokaksa, Soğuk bir ofis, daracık bir odaysa? Uğur'un ömrünü geçirdiği otel odaları gibi mesela. Yusufun dilsiz ablasının çile doldurduğu yüklükten bozma yatak odası gibi hatta. Bekir'in dükkânın arkasında "Uğur'suz" dakikaları saydığı o küçük ofis gibi ya da. Ya böyleyse hayat?

Masumiyet ve Kader'de Demirkubuz bu soruya cevap verir. Ona göre hayat bir bekleme odasıdır. Soğuk, karanlık ve kasvetli bir yerdir. Çay kaşıklarıyla ömrümüzün tutarını çıkardığımız loş bir köşedir belki. Ancak kötü olan bu değildir. Asıl fena olan, sıranın her an bize gelebileceği hissiyle yerimizden kalkamıyor olmamızdır. Kötü olan umut etmeyi sonuna kadar hiç

bırakmıyor olmamızdır. Bekir hiç söylenmeyecek sevgi sözcüklerini bekleyerek tüketir ömrünü, Uğur onca beklediği sevgilisi hapisten çıkar çıkmaz vurulup ölür, Yusuf ise elini tutan küçük kız kadar dilsizleşir filmin sonunda.

Bekleme odasında hikâyeler hep umutla başlar ve düş kırıklığıyla sona erer. Arası ise, Prufrock'un dediği gibi uzun bir bekleyiş, sonu gelmez bir oyalanmadır:

Oyalandık bir vakit denizin sofralarında saçlarına kırmızı yosunlar takmış deniz perileriyle, boğulduk sonra uyanınca ansızın insan sesleriyle.

2- BİR KAPIDAN GİRECEKSİN..

Şayet bir bekleyişse her şeyin özeti, orada her zaman bir de kapı olmalı. Bir taraftan öbür tarafa girip çıkılan bir kapı olabilir bu.

Girip çıkanları bir şey yapan, sadece onlar için var olan bir eşik. Ya da bir tarafın yasak olduğu bir kapı. Tamamen açılamadığı gibi tamamen de kapatılamayan bir kapı. Sinema perdesi tam da böyle bir kapı olsa gerek.

Hangi sır çıkacak bu kapının ardından peki? Öyle akla hayale gelmeyecek bir dehşet beklememek lazım. Ama yine de birkaç sır var ortada. 'Temsili bırakıp doğrudan gerçekliğe gitmek istersen, gerçekliğin kendisini **kaybedersin," diyen bir Sabiha var mesela. Bugünün aşk filmlerinden geçip ona varıyoruz. Bütün kapılar Sabiha'ya çıkıyor olabilir mi? "Hakikat yanlış anlamadan çıkar," diyen bir Yusuf var sonra.**

Kapı ardına kadar açıkken ayaklarında külçeler varmış gibi bir türlü hareket edemeyenlere, oldukları yere çakılıp kalanlara ne demeli? Ya kapıyı **açacak o sihirli sözü tam kapının önünde unutuverenler?**

O fanileri konuŞturan bir de Kirpi var.

Perdenin içinden dışarıya doğru sızıp duran şu kesif, siyah kütlenin karanlığım biriktirdikçe göz kamaştırıcı bir ışık belirecek sonra:

"Hayat sadece hayattır"ı inatla reddeden bir de Hayat var.



Issız Adam, Çağan Irmak 2008

SEBEBİ ÇOK, BİR SEBEBİ YOK..

Barış Engin Aksoy

Vesikalı Yarim'in (Lütfi Akad 1968) en meşhur repliğidir herhalde: "Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık." Birbirimizi seviyoruz, ama zamanlama yanlış oldu, çok geç oldu diyordu Sabi-ha, evli olduğunu öğrendiği, ama bunu bir türlü söylet(e)mediği Halil'i kendisinden uzaklaştırmaya çalışırken. Başka bir zaman; her şey çok farklı olabilirdi. Olabilir miydi gerçekten?

Vesikalı Yarim'i öncelikle klasik bir "imkânsız aşk" hikâyesi olarak okumak mümkün: Toplumsal konumları farklı, hatta çatışan bir adam ile bir kadının, ilk görüşte aşkla birbirine bağlanması, ama çeşitli engeller yüzünden sürdürülemez hale gelen bir ilişki. Mahallenin saygın delikanlısı Halil (İzzet Günay), baba mesleğini devam ettiren, geleneklere bağlı evli-çocuklu saf bir manav; diğer tarafta görmüş geçirmiş, konsomatrislik yaparak hayatını kazanan, yalnız yaşayan, gecelerin kadını Sabiha (Türkân Şoray). Kısaca, yeraltı âlemine karşı aile kurumu ve bu temel çatışmadan doğan malum engeller: Halil tarafında babası ve sosyal çevresinden gelen baskı, Sa-biha tarafındaysa çalıştığı gazinonun patronu, belalıları vb. Birbirlerini ne kadar

sevseler de birlikte kalamayan bir çift; dış engeller, toplumsal koşullar yüzünden gelişemeyen bir aşk daha; toplumun kuralları ile aşkın kuralsızlığı arasındaki çatışma ve içi burkulan, ama bir sonraki hikâye için umudunu da koruyan bir seyirci ("Kalbimi kıra kıra/bıraktın bir hatıra...").

Bu perspektiften bakıldığında filmin sorunu tutkuların toplum-sal-simgesel iktidar yapısıyla ilişkisi olur: Aile kurumu ve dolayısıyla toplumsal ilişkiler tarafından engellenen aşk. Bu noktada hemen şöyle bir soru gelir akla: Aşkı önleyen gerçekten de aile kurumu mu? Tam tersini, kurumun aşkı doğurduğunu söylemek daha doğru olmaz mı? Bana kalırsa Vesikalı Yarim bu paradoksun farkında olan bir film. Yani yukarıdaki "imkânsız aşk" hikâyesinin içerdiği yanılsamanın farkında: Aşk ilişkilerinin olağan engellerinin hemen hepsi filmde kendini gösteriyor; evet, ama bu engellerde bir tuhaflık var - görevini yerine getirmekte zorlanan, aksayan, topal engeller adeta.

Doğru dürüst bir engel nasıl işlerdi peki? İncir Reçeli'ne (Aytaç Ağırlar 2011) bu soru ışığında bakılabilir. Filmde hayatından bezmiş, televizyon skeçleri yazarak geçinen, yazdığı aşk filmi senaryoları reddedilip duran, bar müdavimi bir yazar (Metin) var. Bu açmazın içinde ortaya çıkan bir kadın, bir aşk (Duygu) - ama "sevişmek yok". Kadının hastalığı (AIDS) cinsel ilişkiye düpedüz engel olur ve dahası, aralarındaki ilişki, Metin'in Duygu'ya hastalığı bulaştıran adamın kim olduğunu öğrenmesiyle çökmeye başlar. Kadının bu adamı nasıl olup da hâlâ ziyaret ettiğini çözemeyen Metin kuşkularından kurtulamaz. Sonrasında, hasta adamın kızın babası olduğunu -ve ziyaretinin ertesinde öldüğünü- öğrenmesiyle birlikte film makas değiştirir ve asıl problemine geri döner: Sanat nasıl yapılır, ya da insan nasıl sanatçı olur?

Metin düştüğü buhrandan çıkış yolunu yazmakta, kadını hikâyeleştirmekte bulur. Bu serüveninsonunda, Duygu'nun vaktiyle "ölümsüz olmak istiyorum" derken ne kastettiğine bir anlam verir nihayet.[1] En sonunda filme çekilen bir senaryo yazıp ("İncir Reçeli") gerçek bir senarist olur. Bu aradaterk ettiği eski tutkusu olan müziğe, gitarı-nada yeniden sarılmıştır. Filmin sonunda Metin'in asıl mesajı aldığını anlarız: Duygu'yu bir hastanede ölmek üzereyken tekrar bulduğunda ayrılık nedenine (kıskançlık), babanın ölümüne dair tek bir söz bile edilmez, Metin'in

/ncirReçeli'nin film afişini göstermesi uzlaşma için yeterli olur. Duygu'nun ölüm monoloğu da hayli ilginç:

Yapacağın güzel şeyleri düşün. Beni unut demeyeceğim, çünkü ben • seni unutamazdım. Ama sakın hayata küsme. Ben yaptığın her şeyde yanında olacağım. ... Dışarda hikâyelerini anlatmanı bekleyen binlerce hayat

var. Hepsi de anlaşılmayı bekliyor benim gibi. Yaz aşkım, hiç durmadan yaz. Birbirlerini anlat onlara. ... Şimdi aç gözlerini aşkım. Söz veriyorum, her şeyçok güzel olacak. Ben sana karıştım aşkım, artık daha güçlüsün.?

Burada kadın, adamın yazmasını sağlayan bir araç gibi ortaya çıkar ve görevini yapması için de kaybolmalıdır: Ölürken, adamın sanatının motoru haline gelir. Psikanalizin klasik yüceltim anlayışına uyan bir konfigürasyon var gibidir: Cinsel ilişkinin imkânsızlığı (ve sevgilinin ölümü) yüceltime imkân sağlar: Aşk değil, sanat-da-ha doğrusu, aşk yerine sanat.

Peki İncir Reçe/i'nin engelini elinden alsak, yani AIDS unsurunu çıkaracak olsak geriye ne kalır, nasıl bir film olur? Engel olmadığında, ortadan kalktığında ya da yerine yenisi yerleştirilemediğinde neler olur? İşte/ssız Adam'ın (2008) Alper'i kendini bu vaziyette, bu açmazın içinde bulur.[2]

Filmin hikâyesi son derece sade: Adam bir kadınla tanışır, ilk kez âşık olduğunu anlar, birlikte olmaya başlarlar ve bir noktada ayrılırlar; filmin sonunda ayrılıktan yıllar sonra gerçekleşen yeniden karşılaşma sahnesinde de bu aşkın anısının ikisinin de hayatını derinden etkilemeye devam ettiğini öğreniriz, unutulmamışlardır. Bu sadelik içinde yukarıda bahsedilen açmaz bariz bir şekilde görünür. Neden ayrılır bu çift? Beklenebilecek seçeneklerin hiçbirini kullanmaz film: Alper Ada'yı aldatmaz; Ada'nın geçmişi, eski sevgilisi, vb. bile yoktur ortada; sosyal konumlan bakımından hemen hiç farkları yoktur. Mükemmel bir çiftle karşı karşıya gibiyizdir. Peki bu aşk neden sürdürülemez de hüzünle saklanan, sanp sarmalanan kıymetli bir anıya dönüşür?

Ayrılığın sorumlusu Alper gibidir. Annesinin ziyaretinin hemen ardından Ada'ya kararını açıkça bildirir: "Ben ayrılmak istiyorum." Adaile annenin yan yana gelişi çiftin ayrılmasını tetikliyor görünse de, aslındaAlper daha önce teklemeye başlar: Anne daha ortaya çıkmadan önce, Ada'nın, "Alper,

ben bir şey söyleyeceğim. Ben... neyse, yok bir şey," sözüyle biten gece ilk nöbet kendini gösterir; köpek havlamalarına karışan uykusuz gecede Alper eskiden müdavimi olduğu fahişenin evine koşar, ama kapıdan geri döner. Bu noktadan sonra bir türlü rahat duramaz, bunalmaya başlar. Annenin ziyareti ve arada geçen evlilik şakaları durumu netleştirmeye yarar olsa olsa. Bir gece annesiyle aralarında geçen şu anlamsız diyalog son derece açıklayıcı aslında:

Alper: Anne...

Anne: Yavrum?

Alper: Zor be anne.

Anne: Nesi zor be yavrum?...

Alper: Anne?

Anne: Annem?

Alper: Zor be anne... çok zor.

Anne: Nesi zor be yavrum?

Nesi zor gerçekten? Bu filmde herhangi bir dış engel yoktur, ama cinsel ilişki yine de işlemez. Mutlu sonlardan ya da "kazara" mutsuz sonlardan birini sunmaz film; yanılsamayla değil, bir imkânsızlıkla baş başa bırakır seyirciyi. (Olası) bir mutlu son yanılsaması yerine, anlamsız, tam olarak açıklanamayan, içe sinmeyen bir mutsuz son. Ada'ya ayrılık kararını bildirdikten sonra Alper'in yaptığı açıklamaya bakalım:

Ada, bir şeyi bilmeni istiyorum. Ben seni hak etmedim, hiçbir zaman da hak etmedim. Şimdi üzülüyorsun belki ama, bir gün hayatındaki doğru insanı bulduğunda bana teşekkür edeceksin.... Ada ben çok şey yaşadım. Çok şeyi tükettim, kendimi de hayatı da, her şeyi. İflah olmam ben. Kanımda bir mikropla yaşıyorum. Kimsenin hayatına dahil olmak istemiyorum, kimse de hayatıma dahil olsun istemiyorum. Böyleyim, böyle geldim, böyle gidiyorum. Bir nedeni yok, bir neden arama. Keşke bir nedeni olsa, ben de

bilsem ve değiştirebilsem. Ama şunu bil, sen hayatımdaki en güzel şeydin, bunu unutma. „

Kandaki bu mikrop basitçe Alper'in psikolojisiyle, "patolojik narsisizm" ile (yani aynada seyretmeye doyamadığı imgesini kaybetme korkusuyla) açıklanabilir tabii, ama bu açıklama da açıklanması gereken bir şey, eninde sonunda arzu denen paradoksla bağlantılı bir şey değil mi?



Issız Adam, Çağan Irmak 2008

Vesikalı Yarim'e dönelim. Filmde, klasik Yeşilçam filmlerinde cinsel ilişkiye engel görevi gören, şeytani veya o kadar da şeytani olmayan tiplerin güçten düştüğünü görürüz: pavyon patronu, fahişe-nin belalısı, aile babası-anası ve elbette en başta evlilik bağı. Dahası film bu durumu apaçık gösterir, engelin asla doğru dürust bir engel olmadığını, bahane görevi gördüğünü saklamaz - imkânsızlık burada da ortadan kaldırılmaz. Hatta bu filme odaklanan -ve bu yazıya da temel oluşturan- etkileyici kitaplarında, Çok TuhafÇok Tanıdık' ın (Abisel ve diğ. 2005) yazarları filmin "sadece Sabiha-Halil öyküsü olmaktan" çıkıp "birçok imkânsızlığın göstereni" haline geldiğini söylerler. Filmin üzerine kurulduğu "ulaşılamazlık" teması,

... bir imkânsız aşk olarak, seçilen şarkılardan diyaloglara, kostümlerden mizansene ve çerçeve düzenlemesine kadar etkileyici bir atmosfer içinde sahnelenmiştir. Öyle ki, ne zaman bir hakikilik arayışına girsek, ne zaman aşkı tarif etmeye çalışsak, ne zaman kadınla erkek arasındaki kapa-namaz aralığa düşsek, *Vesikalı Yarim'i* hafızamıza kazıyan sahneler birer birer geri gelir. *(a.g.y.,* s. 12)

Ulaşılamazlık tam da dış engellerin askıya alınması sayesinde gösterilebilir hale gelir ve bu filmi, örneğin /ssız Adam'dan ayıran unsur budur; salt engelsizliği göstermektense, engellerin olumsuz-lanışını da bünyesine alır:

Her ne kadar film metni, evliliği en büyük engel olarak konumlasa ve aile çemberinin kapanmasıyla arzunun Yasa'ya boyun eğdirilmesini gösterse de filmin alt-metninde Sabiha ve Halil arasındaki ilişki, ne olduğu bilinmeyen, konuşulmayan bir imkânsızlıkla yarılmıştır. Evlilik tek engel gibi görünmektedir; ama ne Halil evine evli olduğunu “hatırladığı" için döner, ne de Sabiha, Halil'in evli olduğunu bilmesine rağmen ondan vazgeçer. (a.g.y., s. 37)

Ne olur peki? Baştan beri bahsettiğimiz bu "imkânsızlık" tam olarak nedir? Tüm bu ilişkiler neden ya bitmeye mahkûm ya da bir şekilde bu mahkûmiyetin üzerini örter hale gelir? Şu meşhur "imkânsız arzu" ne demektir tam olarak?

Psikanalitik teoride arzu, paradoksal bir istemeye denk düşer: Arzu belli bir nesne yoluyla uyanır, uyarılır, ama bu nesne dışında, yani o kanlı canlı varlık dışında bir hedefi vardır aslında; istenen pozitif nesne ile arzu-nedeni özdeş değildir. İstek ile arzu arasında, arzu nedeni ile bu nedenin yapıştığı nesne arasında bir boşluk, bir aralık vardır. Belli pozitif nesneler, tümüyle olumsal bir şekilde, bu aralığın kapanmasını, iptal olmasını sağlayan bir kısa devreye olanak sağlar, böylece arzuyu harekete geçirirler. Dolayısıyla arzunun imkânsızlığı derken, aslında arzunun kendi nedenine kavuşmasının, kendi kuyruğunu yakalamasının imkânsızlığından bahsediyoruz, pozitif nesneye kavuşmanın imkânsızlığından değil. Bu perspektiften bakınca Vesikalı Yarim de bu kavuşma noktasının bir fantazi -ve kaçınılmaz bir hüsran- olduğunu ifşa eden bir film gibi görünür.

Zira Halil ile Sabiha birlikte yaşamaya başladıktan sonra, alışıldık senaryoların aksine dış engeller değil, engelsizlik, engellenme-mişlik sorun yaratır. Arzu evreninde mutlu son diye bir şey olamaz; daha doğrusu mutlu son eşittir arzunun ölümü eşittir tatminsizlik eşittir yeniden (başka bir nesneye) arzu şeklinde bir döngü söz k^ nusudur, çünkü "imkânsız", "erişilemez", "kutsal" bir bölgeye hasbelkader yerleşen pozitif nesne, bizi akşam evde beklemeye başladığı anda, haliyle "irtifa kaybetmeye" başlayacaktır. Bu noktada, yazının başından beri "aşk" deyip durduğumuz

şeyin aslında arzunun ta kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla Vesikalı Yarim, hem erkeğin hem de kadının, arzunun engel-bağımlılığına toslayıp, karşılıklı olarak birbirlerini feda ederek (filmin başındaki) evrenlerine geri dönüşleri olarak okunabilir: Yeşilçam'ın meşhur engelleri (basmakalıp kötüleri) güçten düştüğünde kadın-erkek ilişkisinde neler ola(maya)cağını gösteren bir film.

Sonuçta arzunun imkânsızlığı, kendine-dönüşlü olmasıyla, en temelde "arzulama arzusu" olmasıyla ilişkilidir. Arzu öznesi herhangi bir nesneyi ele geçirmeyi değil, arzulamaya devam edebilmeyi arzular. Nesnenin arzu için zaruri bir mazeret olduğu söylenebilir; arzunun harekete geçmesi için şart, ama hareketin durmaması için de uzakta kalması gereken bir şey. Arzunun kendini sürdürmekten, metonimik hareketine devam etmekten başka bir hedefi yoktur. Arzu kendi kendini arzular, denebilir. Bir nesne vardır, evet, ama arzunun hedefi bu nesneye kavuşmak değildir; hatta tam aksini söylemek daha doğru olur: Arzunun kendini sürdürebilmesi için bu nesneden uzak durması gerekir. Ve dış engeller, olsa olsa bu bünyevi imkânsızlığın olumsal bir durummuş gibi görünmesini sağlar. Ömrü boyunca hayalini kurduğu nesneye kavuştuğunda aynı nesnenin sıradanlaşmasına engel olamayan bir özne vardır burada. Masalda-kinin aksine, arzu evreninde (yani gerçekliğimizde) öpücük ânında prensler kurbağaya dönüşür.[3]

O halde? İlişki olabilir, aşk olabilir, ama ikisi birden olamaz mı?

Ya da arzu ile aşk aynı şey mi? Aşk arzunun diğer bir adından mı ibaret? Burada bu soruyu yanıtlamak yerine, Vesikali Yarim'in vardığı son noktadan yola çıkarak, filme dair bir okumanın daha mümkün olduğunu göstermeyi deneyeceğim - bir parça riskli bir okuma, ama peşinden gitmeye değer.

Şu âna kadar filmi Halil'in hikâyesi olarak, onun perspektifinden anlatılan bir hikâye olarak okuduk. Ama filmin ortalarında bir perspektif değişimi olur aslında. O zamana dek erkeğin perspektifinden takip ettiğimiz hikâye aniden kesilir ve kadının perspektifinden devam eder. Bu kaymanın sorumlusu o zamana kadar bizden saklanan bir bilginin ifşa edilmesidir: Halil evlidir, iki çocuğu vardır. Bu ek bilgi, artı-bilgi her şeyi değiştirir: Sabiha'yla birlikte Halil'in evli olduğunu öğreniriz, ama Halil film boyunca

bunu asla öğrenemez; dolayısıyla bu noktada seyircinin özdeşleşmesi kayar, arzusu Sabiha'nın tarafına geçer.5 Artık Sabiha'yla birlikte Halil'e bakar hale geliriz; soru işareti, gizem Halil'in başının üstündedir.

İşte filmin sonuna kadar korunan bu perspektif değişimi, filmi "imkânsız arzunun peşi sıra evinden kaçan bir adamın bu imkânsızlığı kabullenip eve dönüşünün hikâyesi" olmaktan çıkarır ve hikâyeyi geriye dönük olarak da değiştiren farklı, daha radikal bir seçeneğe yer açar. Bu noktaya gelirken, "engellenen aşk"tan başlayıp "aşkın kendisi imkânsızdır"a geçtik, sonra da "ama bu aşk değil, arzuymuş zaten," dedik. Şimdi bir adım daha atmayı deneyelim.

Aslında arzu nedenini, arzunun kuyruğunu, bu motoru yakalamak, arzu çerçevesi içinde kalındığı sürece imkânsızdır; zira bu noktaya, bu limite ulaşıldığı anda çerçevenin dışına çıkılmıştır bile. "Arzunun çerçevesi" dediğimiz şeye kavramıylahitapedersek, arzu nedeninin iş gördüğü düzey "fantazi" düzeyidir; gerçeklikteki pratiğimizin sınırını çizen senaryo bu öteki sahnede kayıtlıdır. Öznenin gerçeklikte onca şeyi değiştirip durmasına rağmen, bir şekilde, adeta kaçınılmaz bir şekilde tekrar eden durumlarla karşı karşıya kalmasının sorumlusu bu (hayali) senaryodur. Daha doğrusu bu senaryoya kör kalmasıdır. Nedir bu senaryo? Fantazinin ilk ortaya çıkışı, belli bir boşluğu kapatmak, belli bir soruyu yanıtlamak içindir: Öteki (benden) ne istiyor? O'nun gözünde nasıl bir nesneyim? Bu soru ve öznenin buna verdiği (fantazmik) yanıt, hayatının kaderini çizer: Fantazinin kuruluşu, öznenin arzunun imkânsızlığına verdiği ebedi bir yanıt, arzu nedeninin erişilemezliğini sağlama alan bir yanıt gibidir. Bu yüzden "arzu Başkasının arzusudur"; "ben ne istiyorum" so-rusundanönce "o ne istiyor" sorusu gelir ve bu sorunun-ve dolayısıyla ilk sorunun da- yanıtı fantazi düzeyine aittir. Tüm hayatımı bl?' yanıt belirler ve hiç bilmediğim şey de ne yanıt vermiş olduğumdur.[4]

Yani arzunun bir limiti, sınırı vardır, ama o sınırın ötesinde bizi ağza alınmaz, korkunç bir dehşetin beklediği anlamına gelmez bu. Başka bir deyişle, bahsedip durduğumuz "imkânsız" kendi başına imkânsız değil, arzu için imkânsızdır.[5] Ve Vesikalı Yarim bu limitin ötesi olduğunu gösterir. Bu noktadan baktığımızda, filmi sürükleyen arzunun aslında Halil'in değil,

Sabiha'nın arzusu olduğunu söyleyebiliriz. Bunu destekleyen pek çok ayrıntı var, ama filmin son sahnelerine değinmekle yetinelim:

Halil'e kavuşmak amacıyla hastaneden ayrılan Sabiha, Halil'in mahallesine geldiğinde onu, babasını ve çocuklarını [ve karısını] manav dükkânında bir arada görür. Uzakta, yolun karşısında duran Sabiha'yı sadece baba fark eder. Konuşmanın yer almadığı, babanın ve Sabiha'nın birbirlerine uzaktan baktıkları bu sahnenin ardından Sabiha oradan ayrılır, yalnız, yersiz yurtsuz ve erkeklerin arasında İstanbul sokaklarında kameraya/seyirciye doğru yürümeye başlar. (a.g.y., s. 25)

Manav sahnesinin önemi, filmi bağlayabilecek diğer birçok seçenek içinden seçilmiş olmasıdır: Kolaylıkla ailenin, tekrar huzura kavuşmuş görünen babanın evreninde kalıp uzaklaşan Sabiha'yı seyredebilecekken, Sabiha'yla birlikte aileden uzaklaşırız. Niye geri döner Sabiha? Niye vazgeçer Halil'le yüzleşmekten?[6] Nihayet arzusundan taviz vermeyi mi, feragati, "olgunluğu" mu öğrenmiştir? Ben tam aksini iddia edeceğim: Sabiha -farkında olmadan- arzusunun sonuna, sınırına kadar gelir, ama bir bityeniği vardır ki bu arzu kendi arzusu değildir. Daha doğrusu, kendi arzusu çoktan Başkası' nın arzusudur. Şayet fantazi Öteki'nin arzusuna dair bir yanıtsa, Sa-biha'nın arzusunun aslında kimin arzusu olduğunu da söyleyebiliriz: babanın - ama bu baba filmde sık sık gördüğümüz baba değil, hiç görmediğimiz babadır, neredeyse adı bile geçmez. Tek bir yer hariç: Halil hapisteyken onu kendinden uzaklaştırmaya çalışan Sa-biha, Müjgan'a şöyle bir argüman sunar:

Nasıl olsa hayretmiyecekti bana. Bir gün eve dönecekti. İşin içinde başka bir kadın olsaydı kolaydı. Uğraşır baş ederdim ama aileyle, çocuklarla baş edilemez. *Babamdan bilirim.* Geçecek göreceksin.

Sabiha'nın kaderini çizen fantazi Baba'nın arzusuna bir yanıt olarak görülebilir; manav sahnesi de bu arzunun gerçekleştiği, fan-tazinin gözden kaçamaz hale geldiği sahnedir: Yeniden kurulmuş bir aile saadetinin dışına atılan "öteki kadın" olarak bulur kendini Sabiha - yani, babasınınarzu nesnesi olarak. Vesikalı Yarim'in sonu bu bakımdan Sabiha'nın, filmin ikinci yansı boyunca yaklaşıp durduğu, ama bir türlü sonuna kadargidemediği fantazisini kat etmesine, bu senaryoya mesafe almasına denk düşer. Dış engellerin askıya alınışı, arzunun iç sınırıyla karşılaşmasına

olanak sağlar. Babanın arzusu olduğu varsayılan "öteki kadın" olmuştur nihayet Sabiha, "imkânsız" vuku bulmuştur ve tam bu noktada filmin biçiminde o âna dek korunan sadelik bir anda infilak eder.[7] Bu biçimsel fazlalığı Sabiha'nın fantazi çerçevesinin yıkılışı olarak okuyabiliriz. Kendi hayalinin gerçekleşmesine maruz kalıp, bu hayal sahnesini dışarıdan gören bir bakış haline gelir Sabiha; filmin son sahnesinde de bulanık bir lekeye dönüşür. Fantazi çerçevesinin dağıldığı noktada görürüz Sabiha'yı: fazlalık nesne olarak Sabiha, artı-sabiha, sabiha-da-sabihadan-fazla-olan. Fantazisinin gerçekleşmesiyle birlikte simgesel kimliğinden, tutarlılığından mahrum kalan, kısaca dünyası yıkılmış, nesneleşmiş bir özne. Bir fazlalık, bir artık - özgürlük. Bu acayip nokta, kendi hayatının başka birinin rüyasına yakalanmış olduğunu fark etmeye, aynı anda da uyanışa denk düşer. ı°

Halil için yol bitmiştir; bundan sonra olsa olsa benzer bir filme karakter olabilir. Oysa Sabiha için döngü kırılmış, -dağlanarak da olsa- tekrar zorlantısı kırılmış, belli bir yol kapanmıştır. Bu ikinci, son Sabiha aynı hikâyeyi tekrarlayamaz, geri dönüşü yoktur. Başka bir deyişle, Halil'in hayatının geri kalanını "babasının oğlu" olarak geçirdiğini, ya da ara ara nefeslenmek için yeni "vesikalı yar"lar bulabileceğini hayal edebiliriz, ama Sabiha artık kimseye "vesikalı yar" olamaz. Bitirirken, bir adım daha ileri gidip, Sabiha'nın geldiği bu son noktayı yanda bıraktığımız tartışmayla bağlantılandırabiliriz: Sabiha'nın Yasa/Arzu diyalektiğinin ötesindeki aşkı görebilecek, kısaca sahiden âşık olabilecek -ya da başka bir tutkunun peşinden sakınmadan gidebilecek- bir özne haline geldiğini söylemek yanlış olmayacak sanırım.[11]

10. Bu noktada psikanalizin de nihayetinde belli bir "imkiıısızlık"ın aşıla-mazlığını vurgulamakla, belli bir limite "uyum sağlamayı" öğrenmekle ilgili olmadığını söylemek lazım. Tam aksine asıl mesele -ve belki kaygı yaratan noktada bu "imkiıısız"a dokunma, onu kaydırma, yerinden oynatma imkiıının ta

kendisidir.

11. *Vesikalı Yarim* bir bakıma "birden fazla bir film". Tek, tutarlı bir anlatı olarak ele alındığında her seferinde -gerek içerik gerekse biçim düzeyinde-tasarlanan okumayı aksatan, her seferinde söz konusu tek okuma için

(farklı) artıklar doğuran bir film - bu yazıyı harekete geçiren sezgi buydu en azından. Bir yanlış anlamayı önlemek için şunu da belirtmek gerek belki: *Vesikalı Yarim'in* çoklu bir film olması, her yorum girişiminin eksik kalacağına, yorumlanan metnin zenginliğine saygı göstermek gerektiğine, dolayısıyla filmin hakikatine ulaşmak gibi bir amacın anlamsızlığına değil, da bu amaca, filmin hakikatine ulaşmak için tek bir adımın yeterli olmadığına işaret eder - ki bu her film için söylenemez.



Bal, Semih Kaplanoğlu 2010

YUSUF'U YANLIŞ ANLAMAK Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Sut-Bal Üçlemesi Üzerine[8]

Asuman Suner

Bu kitap için benden Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal üçlemesi üzerine bir yazı istendiğinde, ilk tepkim şaşkınlıktı. Neden bu filmler üzerine benim yazmam uygun görüldü acaba diye düşündüm. Çünkü hayranlıkla seyretmekle birlikte, Semih Kaplanoğlu' nun filmlerini kendime yakın bulduğumu söyleyemem. Bu filmlerle aramda her zaman adını koyamadığım bir uzaklık, bir tür resmiyet hissettim. Yine de onlarla paylaştığımı düşündüğüm ortak bir duygu var: Hayatın karşımıza çıkardığı tesadüflere, tesadüflerden öğrenilecek bir şey olduğuna dair inanç. Kadere inanmak mı demeli? O nedenle bu tesadüfi karşılaşmaya ilgisiz

kalamazdım. Bu yazıda elimden geldiği kadar tesadüfün hakkını vermeye çalışacağım. Ama şimdiden itiraf ediyorum, bu filmlerin hakkını verebilecek seyirci muhtemelen ben değilim. Yumurta-Süt-Bal üçlemesini düşündüğümde olsa olsa Yusufu yanlış anlayabileceğimi hissediyorum. Diğer yandan yanlış anlamanın da yabana atılmayacak bir gücü var.

Kendi gençlik yıllarımdan, Yusufun Süt'teki hali gibi olduğum dönemden (ki benim o hallerim -herkesin gençlik dönemi gibi— zor ve sıkıntılı olmakla birlikte, Yusufunkinden epey farklıydı diye hatırlıyorum) hiç unutmadığım bir espri var aklımda. Hani o yıllarda insanı gülmekten kırıp geçiren saçmalıklar vardır ve insan o saçmalığın içinde bir hakikati keşfettiğini sezer. Öyle bir şeydi bu da. Çok âşık ve çok çaresiz hissettiğim günlerin birinde hezeyan halinde en sağlam kız arkadaşıma dert yanıyorum. Ne yapacağım ben? Nasıl olacak bu iş? Saçmalamaktan, çuvallamaktan bezmiş haldeyim. "Beni yanlış anlamasından korkuyorum," diyorum panik içinde. Kız arkadaşım her zamanki gibi net, serin ve sert, "Saçmalama kızım," diyor, "senin tek ümidin yanlış anlaşılmak, doğru anlayacak olursa o zaman bittin sen." Bir an birbirimize bakıyoruz, sonra gülme krizi... Gözümüzden yaşlar gelinceye kadar delice gülüyoruz. Hayatta yanlışlığın bir imkân olabileceğini seziyoruz bir şekilde.

Bu yazı, yönetmenin ve okuyucunun hoşgörüsüne sığınarak, bir yanlış anlamadenemesi olacak. Kanımca Yumurta-Süt-Bal üçlemesi böyle bir yanlış anlama imkânı sunuyor seyirciye. Ama önce, Yu-sufu doğru anlamaktan neden ürktüğümü, neyin gözümü korkuttuğunu anlatmak istiyorum.

Uygar Şirin'in hazırladığı, Semih Kaplanoğlu sinemasını değerlendirirken son derece yol gösterici olan nehir söyleşi kitabı Yusuf'un Rüyası'nda (2010), kendisi için sinemanın "manevi bir alan" olduğunu söylüyor yönetmen: "Ben bir filmin görselliğinin bütünlük ve güzellik içennesi, aynı zamanda içinde hakikate dair bir mana barın-dınnası ve bütün bunların bir dengede olup insanda bir aşkınlık duygusu uyandınnası gerektiğini düşünüyorum" (s. 95). Kaplanoğlu' nun peşinde olduğu şey bir tür "manevi gerçeklik". Amacının, gerçekliğin içindeki maneviyatı, maneviyatın içindeki gerçekliği ortaya çıkannak olduğunu belirtiyor (s. 185). Üçlemenin gücü belki biraz da, seyirciye bu manevi gerçekliği duyumsatacak şekilde

anlatı ve görselliğin bütünleşmesinden, bir tür tümlük, yekparelik duygusunun yaratılmasından kaynaklanıyor.

Üç filmin de merkezindeki karakter, Yusuf, yönetmenin sözleriyle, "keskin duyarlılığa sahip" bir erkek (s. 126). Zaman kurgustt-nun ters kronolojik sıra izlediği üçlemenin ilk filmi Yumurta'da, Yusuf İstanbul'da sahaflık yapan, orta yaşın eşiğinde, yalnız bir erkek olarak çıkıyor karşımıza. Annesinin ölüm haberini almasının ardından cenaze için büyüdüğü kasabaya dönüyor. İkinci film Süt'te, Yusufun ilk gençliğini görüyoruz. Küçük bir Ege kasabasında annesiyle yaşıyor, sütçülük yapıyor. Bir yandan da şiir yazıyor, şair olma hayalleri kuruyor. Son film Bal, Yusufun çocukluğuna götürüyor seyirciyi. Yusuf ilkokul öğrencisi, okumayı öğreniyor. Doğanın ortasında bir yayla evinde anne ve babasıyla yaşıyor. Ancılık yapan babasına bal toplamada yardımcı oluyor.

Kaplanoğlu'nun peşine düştüğü, dış dünyanın görüntüsünü olabildiğince aslına uygun şekilde yeniden üretmeye çabalayan tarihsel/sosyolojik bir gerçeklik temsili değil. O nedenle öykünün geçmişe dönmesi bir "dönem filmi" anlayışı içinde ele alınmıyor. Yu-sufun gençliğinin, çocukluğunun geçtiği dönemleri temsil etme çabası içinde bir mizansen anlayışı yok. Hatta bu tarz bir gerçekçilik beklentisini kırmaya yönelik unsurlar kullanılıyor üçlemede. Sözgelimi Yusufun çocukluk ve gençlik yıllarının aynı bölgede, muhtemelen aynı taşra kasabasında geçmiş olduğu varsayımına karşın, Yumurta ve Süt Ege'de (Tire), Bal ise Karadeniz (Çamlıhemşin) yaylalarında geçiyor. Ya da her filmde Yusufun ayn bir soyadı var. Dolayısıyla üçlemenin meselesi gerçekçi bir dış dünya temsili oluşturmak değil.

Yumurta-Süt-Bal üçlemesi, ana karakteri Yusufa dair bir iç gerçekliği aktarabilmeyi amaçlıyor esas olarak. Bu "iç gerçeklik" alanı da yekpare bir zamandan oluşuyor. Anlatının merkezinde sonsuz bir şimdiki zaman var: İçinde geçmişin izlerini ve geleceğin işaretlerini barındıran, aynı anda geçmişe ve geleceğe açılan bir şimdiki zaman. Bu yüzden üçlemede zamanı tümlük duygusu içinde ve yekpare algılamamızı sağlayacak, seyirciye zamanın varlığını ve ağırlığını hissettirecek bir sinema dili hak.im. Hareketi kurguyla parçalamadan baştan sona kesintisiz şekilde gösteren, uzun planlara yaslanan, ağır ilerleyen bir dil bu. Kaplanoğlu, sinema aracılığıyla

doğanın zamanına, insan hayatının gündelik ritmini kuran zamandan farklı olan, kozmik bir zamana yaklaşmamızın mümkün olabileceğini söylüyor (s. 128). Öyle ki bu yekpare zaman içerisinde ölüm ve hayat bir arada var olabiliyor. Zamanı hissetmek Kaplanoğlu'na göre ölümü ve ölümlü olduğumuzu hissetmek demek.

Üçlemede, şu ânın içindeki geçmiş zaman (hatırlanan geçmiş, geri dönülen çocukluk evi/taşra kasabası) ister istemez bir büyüme hikâyesine açılıyor. Yani yitirmeye ve eksilmeye dair bir hikâyeye.

Elbette, yitirileni telafi çabasına, onun yerini doldurmaya, tümlüğe yeniden ulaşma arzusuna da açılıyor bu aynı hikâye.

Seyirciyi Yusufun çocukluğuna geri götüren Ba/'ın merkezinde, babanın zamansız kaybı var. Baba, Yusuf için önemli bir özdeşleşme figürü olmakla birlikte, toplumsal otoriteyi temsil eden tipik bir baba modeli değil. Bir yandan Senem Aytaç'ın belirttiği gibi, film karanlıkta, uzakta bir yerden gelen, babanın sesiyle başlıyor. "Oku," diyor bu ses. Yusuf duvardaki takvimden heceleyerek günün tarihini okuyor. Böylece film Yusufu, okumayı sökmenin, yani "toplumsal alana kabulün" ilk eşiklerinden birinin kıyısına yerleştiriyor (Aytaç 2010: 22). Ancak Ba/'ın başında, sesinin doğrudan dille, simgesel düzenle çakışmasına karşın, baba, düzeni ve yasayı temsil eden bir otorite figürüne dönüşmüyor Yusufun çocukluk hatırasında. Tersine, oğlunun dille aksayan ilişkisinde onunla suç ortaklığı eden, onu dilin/düzenin içinde yeralmayazorlamak yerine, farklı bir imgelem dünyasının kapısını aralayan bir figür baba. Babasından doğanın dilini öğreniyor Yusuf en başta. Ağaçların, hayvanların, suyun, toprağın, taşların ne dediğini anlamayı, onlarla uyumlu olmayı öğreniyor. Sonraki hayatını, şiir tutkusunu şekillendirecek olan, ona farklı bir ifade biçiminin mümkün olduğunu fısıldayan ses yine babanın sesi. Yusuf, dille ilişkisini kesintili, kekeleyen, suskunluğu yeğleyen şekilde kurarken, baba fısıldayarak da konuşulabileceğini gösteriyor ona; rüyalarını kimseye anlatmamasını söylüyor, suskunluğu öğüt-lüyor. Baba ile oğul arasındaki fısıltı dilinin, farklı bir algılama/ifade şeklinin mümkün olduğuna dair gizil anlaşmanın bir yansıması da paylaştıkları epilepsi hastalığı. Ba/'da baba, Süt ve Yumurta'da Yusuf üzerinden tekrarlanan epilepsi teması, basitçe babadan oğula aktarılan kalıtsal bir hastalığa işaret etmiyor. Ayça Çiftçi'nin

sözleriyle epilepsi, yaşanan ânın kendisini bildik algı kalıplarının dışına çıkaran farklı bir gerçeklik deneyimi yaşatıyor kişiye (Çiftçi 2009: 18). Kaplanoğlu da epilepsi krizi süresince birmutluluk halinin ortaya çıktığına dikkat çekiyor (Şirin 2010: 145). Ba/, Yusufun sıra dışı bir duygusal bağla bağlı olduğu babanın zamansız ölümüyle bitiyor. Filmin sonunda Yusufu derin keder ve yalnızlık duygusu içindeki bir çocuk olarak görüyoruz.

Ba/ babanın kaybına dair bir öykü anlatırken, Süt'ün merkezin-



Bal, Semih Kaplanoğlu 2010

de anneden kopuş, Kaplanoğlu'nun ifadesiyle, "sütten kesilme" var (Şirin 2010: 110). Aslında Süt'te ilk gençliğini süren bir erkek olarak gördüğümüz Yusuf için bu beklenen, hatta belki arzulanan bir kopuş. Burada Yusufu sarsan, kopuşun gerçekleşme şeklinin beklenmedik oluşu: oğul anneyi terk etmeye hazırlanırken, annenin oğulu terk etmesi. Filmde Yusufun annesiyle birlikte sürdürdüğü, ikisine zar zor bir geçim kapısı açan sütçülük, hızla modernleşen taşrada miyadını doldurmuş bir iş kolu. Anne de, Yusuf da bu işin sürdürülemezliğinin farkında. Yusuf kasabadaki diğer gençler gibi askerden celp bekliyor. Böylece ister istemez hayatında bir uzaklaşma, bir değişim gerçekleşecek. Süt'te askere alınma, tıpkı Bafda okumayı sökme gibi, kişinin toplumsal hayata kabulünü tescilleyen bir diğer büyüme eşiği. Ancak tıpkı Bal'da Yusufun bu eşiği bir türlü aşamayışı, sınıfta bir kavanozun içinde duran kırmızı kurdeleler tekerteker eksilirken onun en

sona kalışı gibi, Süt'te de bu eşiği aşamıyor karakter. Epilepsi hastalığı nedeniyle askere alınmıyor. Bu dışlanma durumu bir diğer beklenmedik dışarıda bırakılma tehdidiyle daha dasarsıcı hale geliyor. Annesi, tesadüfen tanıştığı, sonradan kendisine talip olan istasyon şefiyle evlenmeyi düşünüyor. Filmin sonunda Yusufu madenci olarak görüyoruz. Şair olmak isterken, kendini madende buluyor. Etkileyici final sahnesinde Yusuf gece vardiyasında mola alıyor. Sigarasını içerken, yılgın, boş bakışları çevrede geziniyor. Bir süre sonra, Yusufun baretinin doğrudan kameraya yansıyan ışığıyla beyaza kesiyor perde. Arkaplanda madencilerin seslerini duyarken, ışığın yarattığı kamaşmayla ortaya çıkan beyazlığı görüyoruz sadece perdede. Kaplanoğlu'nun deyimiyle, süt "üstümüze dökülüyor", boca ediliyor adeta (Şirin 2010: 159).

Bal ve Süt'teki eksilme/kayıp/kopuş hikâyelerinin ardından (daha doğrusu öncesinde), Yumurta bir tümlenme/çoğalma hikâyesi anlatıyor. Annesinin ölümü üzerine büyüdüğü kasabaya geri gelen Yusufun planı, cenaze sonrası hemen İstanbul'a dönmek. Öyle olmuyor ama. Ayla, annesine son yıllarında bakmış olan genç kız, annenin bir adağı olduğunu, Yusufun adağı kesmeden gitmemesi gerektiğini söylüyor. Yusufun gönülsüzce, ayak direyerek başladığı adak yolculuğu, sonuçta onu hiç beklemediği şekilde geri getiriyor ve eve/anneye/Ayla'ya bağlıyor.

Bal, süt ve yumurtayı üçlemede kullanılan birer motif olarak düşünürsek, bal Yusuf için mutluluk, tümlük, lezzet demek; çocuğun babasıyla birlikte, babasından güç alarak doğanın dilini öğrendiği, bir yandan da başka bir imgelem dünyası yaratmanın imkânlarını sezinlediği dönemi tanımlayan motif. Babasının maharetle, dev ağaçların tepesinden indirdiği peteğe parmağını sokup hazla ağzına götürüyor Yusuf. Balda mutluluğun, tümlüğün tadı var. Daha sonra aynı tümlük duygusuna şiirle ulaşmayı deneyecek karakter. Nitekim Yumurta'da Yusufun şiir kitabının adının "Bal" olduğunu öğreniyoruz. Balın aksine, sütten hiçbir zaman pek haz etmiyor Yusuf. Çocukken annesinin önüne koyduğu sütü içmek istemiyor hiçbir zaman (baba yetişiyor imdada yine, Yusuf namına o içiyor sütO). Sütle de, sütçülükle de ilişkisi zoraki Yusufun.

Bal ve süt, adını verdikleri filmlerde baştan sona tekrarlanan birer motifken, Yumurta'da yumurta filmin en sonunda öne çıkıyor yalnızca. Yusuf

annesinin vasiyeti olan adağı nihayet kesip Ayla'ya veda ederek ayrıldıktan sonra, ertesi sabah beklenmedik şekilde ka-



Süt, Semih Kaplanoğlu 2008

sabaya/anne evine geri dönüyor. Geçip mutfak masasının başına oturuyor. Bahçeden gelen Ayla bir an şaşırıyor onu orada görünce, belli belirsiz gülümsüyor. Kümesten aldığı yumurtayı Yusufun av-cuna bırakıyor. Birlikte oturup kahvaltı ediyorlar sonra. Yumurta kapalı bir kutu. İçinden ne çıkacağını, Yusufu nereye götüreceğini bilemiyoruz tam olarak. Bir yandan kendi içinde mükemmel bütünlüğe sahip bir form, diğer yandan çoğalmak, hayatın devam etmesi, yeni başlangıç demek. Bu haliyle öyküyü hayatın başladığı yere, ana rahmine geri götüren bir unsur. Ba/'ın sonundaki çocuk Yusuf un, babasının ölümünü öğrenmesinin ardından dev bir ağacın kökleri arasına, cenin pozisyonunda yatıp uyuduğunda dönmek istediği yerle, kavuşmak istediği tümlük duygusuyla, Yumurta'nın sonunda yetişkin Yusufun avcuna konan yumurta arasında bir örtüşme var sanki.

Yumurta-Süt-Bal üçlemesi böylece, Yusuftan yola çıkarak hayatın döngüselliğine, zamanın yekpare yapısına, şimdinin içinde barındırdığı geçmiş ve geleceğe dair etkileyici bir öykü anlatıyor. Yaratılan bütünlük duygusu, filmler arasındaki geçişkenliklerle, tekrar edilen motiflerle (kuyu, rüyalar, vb.), hikâyenin eklemlendiği dinsel motiflerle (Hazreti Yusufun öyküsüyle kurulan paralellikler) daha da perçinleniyor.

Kaplanoğlu'nun etkileyici biçimde yarattığı bu "manevi gerçeklik" alanı, yekpare zaman, bütünlüklü dünya, bende tuhaf bir tedirginlik yaratıyor. İkna olmakla olmamak, bu dünyanın içine çekilmekle çekilmeye direnmek arasında bir yerde asılı kalmış gibi hissediyorum. Yine kendi geçmişimden, bu kez çocukluğumdan bir hatırayla anlatmaya çalışayım. Balda Yusufun babaannesinin evinde Miraç Kandili'nde Kuran okunmasına benzer şekilde, çocukluğumda dedemin ölüm yıldönümlerinde babaannemin evinde tanıklık ettiğim mevlitleri hatırlıyorum. Ağırbaşlı bir edayla gelip salonda yerini alan hoca efendiyi, manasını anlamadığım, ama melodisini hissedebildiğim mevlidin bazen alçalıp bazen yükselen tınısını, mevlidi ağlayarak dinleyen başörtülü kadınları, kimi yerlerde topluca söylenen duaları... Benim çocuk gözlerimden tüm bunların açıklanamaz bir büyüsü, kuşatıcılığı, kavrayıcılığı vardı. İnsanı içine çeken, yer yer içine alan bir çağrı. Ama teslim olması bir o kadar imkânsız. Mevlidin uzayıp gittiği dakikalarda, biraz sıkıntı, biraz suçluluk duygusu içinde kalabalığa kaçamak bakışlar attığımı, komik detaylar yakalama peşinde olduğumu (çorapta hafif bir kaçık, eğreti bir etek) hatırlıyorum. O manevi çağrıya ne tam arkamı dönerek ne tam içine girerek, arada bir yerde, aklım birazdan dağıtılacak ince uzun kâğıt külahlar içindeki mevlit şekerlerinde, alttaki minik naneli beyazlardan ziyade, üste birer tane konan büyük san ve kırmızı (limonlu ve tarçınlı) şekerlere odaklanmış halde beklediğimi.

Sanıyorum Kaplanoğlu'nun üçlemesi karşısında da az çok benzer bir durumda buluyorum kendimi. Kapılarak ama geri çekilerek, etkilenerek ama kaçamaklar peşinde... Ve filmler kaçamak fırsatları da veriyor seyirciye!

Süt'te Yusufla annesi arasındaki diyaloğu düşünüyorum. Gülümseyerek izlediğim, hâlâ her izleyişte beni gülümseten bir sahne bu. Öğle saatleri. Yusuf eve gelmiş, annesi, yüzünde müstehzi bir ifade, yemek hazırlıyor. Annenin hali Yusufu meraklandırıyor, o da hafifçe gülümseyerek soruyor: "Niye gülüyorsun?" Ekmek keserken ağzından baklayı çıkarıyor anne: "Kim o kız?" "Hangisi?" Beklenen ce-



Süt, Semih Kaplanoğlu 2008

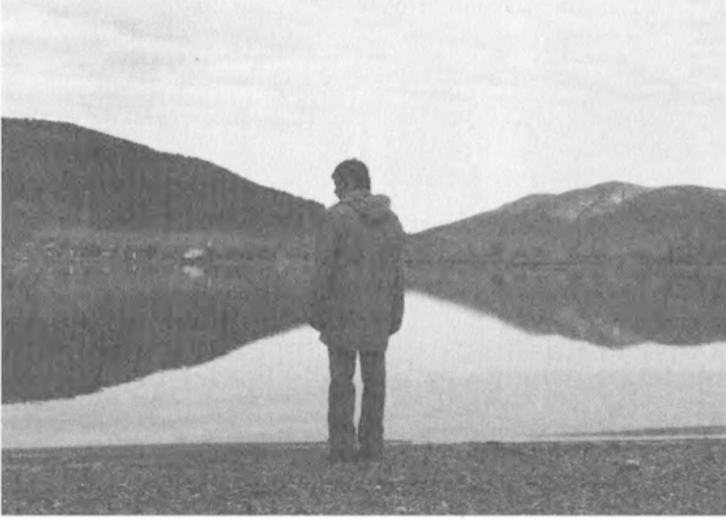
vap geliyor: "Kaç tane var oğlum?" "Yok kız mız anne yaa!" Anne alay ederek tekrarlıyor: "Yok?" Yusufbiraz isyanlarda biraz eğlenerek azarlıyor annesini: "Anne nereden çıkarıyorsun bunları?" Anne kendinden emin atılıyor: "Var var biliyorum ben. Çok mu beğeniyorsun onu?" "Kimi?" "Zeyno." "Zeyno kim ya?" "Bülent'in kızı yok mu, Zeyno?" "Anne o daha çocuk!" ' 'Etarifetmişsin kızı aynı!" "Nerede etmişim?" "Yazmışsın işte... Kaşı,gözü,saçı..." "Nerede yazmışım?" "Bilmem, nerede yazmışsın?" "Yazmadım!" "E bu ne?" Sonunda çıkarıp postadan gelen edebiyat dergisini uzatıyoranne. Yusuf şaşkın, heyecanlı, hızlıca karıştırıyor sayfaları, kendi şiirini görüyor bir an. Yüzüne yayılan sevinç ifadesiyle masadan kalkarken söyleniyor hâlâ: "Anne şiirimi basmışlar, sen Zeyno diyorsun yaa..."

Bir diğer yanlış anlama.. . Yumurta'da Yusuf bir zamanlar kendisine çok çektirmiş olan, şimdi kasabada öğretmenlik yapan gençlik aşkı Gül'le karşılaşıyor. Oturma odasında biraz sıkıntılı oturuyorlar karşılıklı, geçmişten konuşuyorlar. Gül Ankara'da yaşadığı dönemde Tire'yi çok özlediğini, geri dönünce burayı mı özlemişim diye hayret ettiğini söylüyor. "Sen eski günleri özlemişsin," diyor Yusuf belki biraz geçmişin acısını çıkarmak ister gibi. "Galiba," diyor Gül. Bir anlık sessizliğin ardından, "Sen nasılsın İstanbul'da?" diye soruyor. Belli belirsiz bir gülümsemeyle ekliyor sonra: "Hatırlıyor musun eskiden Tire'den başka hiçbir yerde yaşayamam derdin." Şaşkın, "Ben mi derdim?" diye soruyor Yusuf. "Evet, sen derdin." Yusuf bu kez gizleyemediği bir hınçla konuşuyor: "Ben buradan nefret

ederdim Gül." Bir an bir şey söyleyecek gibi oluyor genç kadın, Yusufa bakıyor, sonra vazgeçip hafifçe öne eğiyor başını. Kim doğru kim yanlış hatırlıyor geçmişi? Ya da geçmişte karşısındakini yanlış anlamış olan kim? Öykünün sonuna bakılırsa haklı çıkan Gül burada. Geçmişi değilse bile, geleceği doğru biliyor. Çünkü sonunda Tire'ye dönüyor Yusuf ve burada kalacak gibi. Yanlış anlamış olan (kendini yanlış anlayan) Yusuf.

Yeniden annenin Yusufu yanlış anlamasına dönersek... Annesi Yusufu bir kere değil, sürekli ve ısrarla yanlış anlıyor. Öyle ki, yanlış doğrulanıyor sonunda. Yusuf için şiir yazmak, modem toplumda kabul gören para, güç gibi değerlere arkasını dönerek, Kaplanoğlu' nun sözleriyle, "geride kalan, yok olan, kadim bir dünyanın" değerlerine sahip çıkmak anlamını taşıyor (Şirin 20 l O: 150). Şiir, bu dünyanın maddi kazanımlarının ötesinde bir maneviyat arayışı, hayatı farklı şekilde anlamlandırma çabası demek. Şiir aynı zamanda dille farklı bir ilişki kurmaya, yitirilen tümlük duygusunun telafisine yönelik bir arayış da. Yusuf, çocukluğundan beri sahip olduğu farklılığını (Kaplanoğlu'na göre karakterin "keskin duyarlılığı"ndan kaynaklanan farklılık), yalnızlığı ve suskunluğu yeğleyişini, şiirle ifade ederek manevi bir aşkınlık alanı yaratmaya çabalıyor kendisine. Anne ise, şiiri son derece dünyevi bir şey olarak algılıyor. Yusufun şiirini okuduğunda tanıdık bir kızın suretini görüyororadayalnızca. Annenin şiire dair dünyevi algısı ısrarla sürüyor yıllar içinde. Oğlunun şairliğini, onu dış dünyaya bağlayacak bir araca dönüştürüyor anne. Yusuf İstanbul'da yalnız bir hayat sürerken, annesi kasabada oğlunun haberi olmadan onun şiir kitabını etraftaki insanlara "Yusuf gönderdi," diyerek hediye ediyor. Annesi sayesinde Yusuf farkında olmadan insanlarla iletişim kuruyor şiiri aracılığıyla.

Annenin şiire dair bu dünyevi algısının tam zıttını temsil eden karakter Süt'teki emekli edebiyat öğretmeni belki. Yusufu, köhne



Süt, Semih Kaplanoğlu 2008

bir taşra lokantasında karşılıklı bira içerken görüyoruz eski edebiyat öğretmeniyle. Yılgın, tükenmiş bir adam bu. Yusufla karşılıklı bira üstüne bira, sigara üstüne sigara içiyorlar. Hemen hiç konuşmuyor adam, önündeki gazetede bulmacaçözüyor. Bir ara Yusuf, "Hocam, şiirleri o dediğiniz dergiye yolladım,” dediğinde, yine cevap vermiyor. Fonda televizyondaki maç yayınını duyuyoruz sadece. Neden sonra, "Hangi dergi?” diye soruyor. "Düşler” diye cevap veriyor Yusuf. Yine karşılıklı suskunluğa gömülüyorlar. Saatler sonra, edebiyat öğretmenini evine taşıyor Yusuf. Adam ayakta duramayacak kadar sarhoş. Elbiseleri, ayakkabısıyla tek kişilik yatağa yığılıp kalıyor. Yusuf onun başucuna ilişmiş, tedirgin gözlerle evi inceliyor bir süre. Etraf derbeder, bakımsız, kirli. Yusufun bakışlarında umutsuzluk var şimdi. Edebiyat hocası Yusufun kaybettiği babasının yerine koymaya çalıştığı bir figür belki bir parça. Ama Yusufun ona atfettiği değerin karşılığını veremeyecek kadar kendini tüketmiş bir adam bu. Yine de Yusuf annesinden daha yakın buluyor onu kendine besbelli. Şiirini, şairliğini bu adamın anlayıp takdir edeceğini düşünüyor. Yumurta'nın prolog bölümünde Yusufu bir gece vakti İstan-



Yumurta, Semih Kaplanoğlu 2007

bul'daki sahaf dükkânında gördüğümüz sahne, Süt'teki emekli edebiyat öğretmenini anımsatıyor biraz. Burada Yusufu yaş olarak adamın o zamanki haline yaklaşmış bir noktada görüyoruz. Sahaf dükkânının bir köşesine yerleştirdiği tek kişilik yatağına girip uyumaya hazırlanıyor. Omuzlan çökük. Şarap şişesinin sonuna gelmiş, elinde sigara. Daha sonra öğreneceğimiz gibi, artık şiir yazmıyor. Eski kitapların ortasında daracık bir alan yaratmış kendine. Tek başına, suskun, yılgın bir adam.

Bir anlamda Yusuf tam da edebiyat öğretmenine dönüşmek üzereyken, annesi (üstelik ölümünden sonra) tutup hayatın içine çekiyor onu. Sahaf dükkânındaki köhne köşesinden, yaşayan bir eve çekiyor oğlunu. Yalnızlıktan, çokluğa, çoğalmaya doğru çekiyor. Yusufu inatla yanlış anlayarak yapıyor bunu üstelik. -

Yazının başında kendimi Yumurta-Süt-Bal üçlemesinin hakkını verebilecek seyirci olarak görmediğimi, olsa olsa Yusufu yanlış anlayabileceğimi söylemiştim. Böyle düşünüyorum, çünkü Yusufu seyrederken gözüm manevi olandan, dünyevi olana kayıyor sürekli.

Orada anneyi görüyorum: Hayatın peşini sonuna kadar bırakmayan bir kadın. Üçlemeden aklımda kalan en etkileyici imge Yusufa değil, anneye ait: Süt'te orta yaşın eşiğinde bir kadın olan annenin, masada açık bir kahve falı, kendi yaşlılığıyla karşılıklı oturmuş, kendine, geleceğe bakışı.



9, Ümit Ünal 2002

1

Duygu: "Ölümsüz olmak isterdim."

Metin: "Tedavi olmayı bile reddederken mi?"

Duygu: "Ben ölümden bahsetmedim ki. Ölümsüz olmaktan bahsettim."

2

Yeni filmlerden *Kaybedenler Kulühü'nün* (Tolga Örnek 2011) aynı durumdan mustarip olan kahramanı Kaan'ı da ele alabilirdik; ama *Issız Adam* kadar saf bir örnek değil bu, zira Kaan'ın ıssızlığına politik bir renk verilmiş.

3

Bu farkındalığın yarattığı açmazdan çıkışın kurnazca bir yolu, "kendi engelini kendin koy"mak olabilir: "Cinsel ilişkinin yokluğunu alt etmenin son derece incelikli bir yolu, yoluna taş koyan bizmişiz gibi yapmaktır" (Lacan 1999: 69).

4

Bu yanıt anı ancak sonuçlarından kalkarak geriye dönük olarak inşa edilebilir olan bir andır; gerçekliğin parçası olan bir yanıt anı yokturelbette - başka bir deyişle, fantazi inşası Gerçek statüsündedir.

5

Arzunun uyanmasında, ötekindeki belii bir özellik, bir aynntı, ona özgü bir acayiplik; saçının rengi, sesinin tonu, kaşının şekli vb. - açıklanamaz bir güzellik (ya da acayip bir iğrençlik) bizi çeker. Bu detay aslında ötekinin *jouissance'ına* (ağnlı, acılı zevk) dair bir işaret fişeği gibi ortaya çıkar; ötekinde bizi asıl çeken, ayartan (ya da dehşetle iten) şey, onun zevk alma şeklidir, ötekinin zevkidir. Arzunun bu noktada ortaya çıkmasının sırrı *jouissance* ile ilişkisinde saklıdır. Arzu *jo-uissance'a* karşı bir savunma olarak uyanır, uyandığı *noktajouissance* ile karşılaşma anıdır. En nihayet arzu nedeninin ta kendisidir *jouissance.* Arzunun pozitif nesnelerle ilişkisinde takındığı "bu da değilmiş" tavn, belli bir aralığı, mesafeyi açık tutma çabası, en nihayetinde ("imkansız") *jouissance'a* karşı savunma ham-lelerijoufssance'ı imkansız kılma hamleleridir. Yani tüm o hareketliliği içinde arzu aslında belli bir sınırdan, *jouissance* sınırından uzak dunna çabasındadır. Şöyle özetlenebilir: Arzu *içinjouissance* imkansızdır, *amajouissance* başlı başına bir imkansızlıktan ibaret değildir.

6

Her şeyi göze alarak oraya gelmiş olan Sabiha'yı caydıranın babanın iki adım öne gelmesi olduğu söylenebilir, ama babanın daha Sabiha oradan ayrılmadan dükkana geri döndüğünü de gönnüş olmalıyız.

7

"Burada Sabiha'nın umutlanyla arasına giren mesafe, bir yandan ölçek değişimleriyle diğer yandan da 'uzaktan bakış' aracılığıyla aktarılırken önceki örneklerden farklı olarak nesnellikten uzaklaşılmıştır. Baba Sabiha'yı görür ... ve doğrudan Sabiha'ya bakar. ... Sabiha'ya tamamiyle geri çekilmekten ve Halil'i ailesiyle birlikte bırakmaktan başka bir seçenek kalmaz. Bu andan itibaren kameranın, pozisyonu yerine merceği değişir. Son noktada, Halil ve ailesini geniş açılı mercekle görüntüleyen genel çekimde kamera bir anlamda Sabiha'nın konumuyla, hatta bakışıyla örtüşür. Manav ve içindekiler parçası olduktan mahallenin ortasında yerlerini alır, anlatı çemberi Sabiha'yı dışarda bırakacak biçimde kapanır. Sabiha'nın yüzü ise teleobjektifle elde edilen baş çekimi aracılığıyla çevresinden yalıtılır." *(a.g.y., 91-92)*

8

Bu yazıyı yazmak konusunda beni yüreklendiren, hayatın her alanında varlığıyla ilham veren çok eski ve çok sevgili arkadaşım Fatmagül Berktay'a üzerimdeki emeği için teşekkür ediyorum.

ISKALANMIŞ ŞEYLERİN HAFIZASINDA 9

Mithat Sancar

Türkiye sinemasının beni en çok etkileyen filmlerinden biridir 9. Ümit Ünal'ın yönetmen olarak ilk filmidir; senaryosunu da kendi yazmıştır. Film o zamanlar bir hayli ilgi çekmiş, çeşitli ödüller almıştı. Mesela 2002 İstanbul Film Festivali'nde En İyiTürk Filmi seçilmiş ve Serra Yılmaz En İyi Kadın Oyuncu ödülünü almıştı. Aynı yıl Ankara Film Festivali'nde Ümit Ünal'a En İyi Senaryo ve Umut Veren Yönetmen, Fikret Kuşkan'a da En İyi Erkek oyuncu ödüllerini getirmişti.

9ve ben

Uzun süre nisyana terk edilen 9'a, gösterime girdiği yıl (2002) gitmiştim. Filmi bir bütün olarak çok beğendiğimi hatırlıyorum, ama bir sahnesi vardı ki, tabir caizse hayatıma nüfuz etmişti.

İki-üç ay öncesine kadar bir daha izlemedim 9'u. Akan zaman içinde diğer bölümleri hafızamda silikleşmiş olsa da, o sahne içimde dönmeye devam etmiş, muhtelif vesilelerle sohbetlerime ve konuşmalarıma girmişti. Doğum günüme denk gelen bir yazımda bir "hayat muhasebesi" yapmak isterken de aklım hep o sahnedeydi. Filmi izlememin üzerinden yaklaşık sekiz yıl geçmişti, hafızamın beni yanıltma ihtimali yüksekti. Bu riski aldım, filmi yeniden izlemeden sahneyi zihnimde kaldığı şekliyle anlattım. 29 Aralık 2010 tarihli Taraf gazetesindeki köşemde "BirYılsonu Muhasebesi" başlığıyla yayımlanan o yazımın bu kısmını aktarayım:

İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde bir sokak kızı vardır. Mahalleli "Kirpi* ismini takmıştır bu hayal gibi kıza. Bir gün vahşice katledilir bu ne göğe ne de yere ait olan kız. Polis, mahalleden altı kişiyi cinayetle ilgileri olabileceği şüphesiyle sorguya alır. Filmin büyük bir kısmı, polis kamerasından çekilmiş gibi duran sorgu sahneleriyle geçer.

Sorgulananlardan biri, fotoğrafçı Firuz'dur. Ali Poyrazoğlu'nun olağanüstü bir oyunla canlandırdığı Firuz, hayatı ıskaladığına inanmaktadır. Fi-ruz'un

sorgusu, daha doğrusu sorgu sırasındaki hali ve sözleri, hafızama demir atmış film sahnelerindendir.

Firuz, hayatının açmazını anlatır. Hep uçmak istemiştir. Her fırsatta, boş bir alanda bulunan bir kayanın üzerine çıkmış, uçmaya hazırlanmış ve her seferinde bir “söz", bir “işaret” beklemiştir. O söz ve işaret gelirse uçabilecekmiş; ancak bir türlü gelmemiş. Sonra o sözü veya işareti beklemeden uçmayı denemeye karar vermiş. Belki de kayadan atlayınca, havadayken gelirmiş o sözveya işaret. Yine gelmemiş; Firuz da, acıyla yere çakılmış...

Yazıdan sonra da o sahneyi kendime göre yeniden kurmuş, açıkçası biraz uydurmuş olabileceğim kuşkusuna rağmen, filmi yeniden izlemedim, ta ki okumakta olduğunuz bu yazı gündeme gelene kadar.

Evet, filmi yıllar sonra ikinci kez izleyince gördüm ki, hakikaten sahneyi epeyce çarpıtmışım. Lakin bu beni pek mahcup etmedi. Zira o sahnenin benim hayalimde çevirdiğim hali ile Ümit Ünal'ın çevirdiği şekli arasında esasta bir ayrılık yoktu. Gerçi kişileri karıştırmıştım, anlatının yapısını da azıcık değiştirmiştim, ama dediğim gibi, "meselin ruhu" sahnenin her iki versiyonunda da aynıydı.

Edebiyat metinlerini ya da filmleri fikir ve hayal evreninde dolaştırırken dönüştürmek sık yaşadığım bir şeydir, fakat bana has bir durum da değildir. Marc Auge, Unutma Biçimleri adlı ufuk açıcı kitabında, bazı filmlerin "bizi büyüleyen sahneleri"yle kurduğumuz ilişkinin bu ilginç yapısını şöyle anlatır: "Bu kurmaca sahneler, gerçek yaşamımıza karışır, tıpkı yaşadığımız anılar gibi, anılarımız arasında yer alır ve onları da bir şekilde yaşadığımız inkâr edilemez. Bu yüzdendir ki bu sahneleri yeniden gördüğümüzde şaşırabilir ya da düş kırıklığına uğrayabiliriz, çünkü aradan zaman geçmiştir-ve onlara aynı gözle bakmamız artık mümkün değildir; istisnai bir durum, yaptığımız yeni keşiflerin, bizi şaşırtan noktaların ve anılarımızın bizde mucizevi bir süreklilik duygusu uyandırmasıdır..."

Neyse, şimdi önce 9'da o sahnenin nasıl geçtiğini görelim, sonra da bunun beni niçin derinden etkilediğini anlatayım.

Salim'in rüyası ve uçmak

Polisin Kirpi cinayetiyle ilgili sorguladığı altı mahalleliden biri de Salim'dir. Filmin muhteşem oyuncu kadrosuna ayn bir değer katan Cezmi Baskın'ın büyük başarıyla canlandırdığı Salim "eski bir sol-cu"dur. Gençliğinde sol hareketler içinde yer almış, bunun için "özel hayatı"nı bile askıya almıştır. Solun üstünden bir silindir gibi geçen "darbeler"den sonra, Salim mağlubiyeti kabul etmiş, köşesine çekilmiştir. Yorgun ve küskündür; zamanının tamamını kitapçıdan kırtasiyeciye dönüşmüş dükkânında geçirmektedir. Artık solculukla da pek alakası kalmamıştır. Solcu diye bilindiği hatırlatılınca verdiği cevap, durumunun yalın bir özetidir: "Sağımı solumu şaşırdım ben, ne solcusu... "

Oysa güçlü hayalleri vardı bir zamanlar, hayatını adadığı idealleri. Şimdi kendi içine sürgündür, kıstırılmış hissetmektedir kendini. Düş kuramayacak kadar bitkin görünmektedir. Lakin sorgunun (filmin) sonlarına doğru bir rüyasını anlatmaya başlayınca, "uçma" hayalinden tamamen vazgeçmediğini, sıkışıp kaldığı kıskaçtan kurtulma fikrini büsbütün silmediğini de anlarız:

Dün gece bir rüya gördüm. Rüyamda bizim mahalledeyim. Vakit sabaha karşı... Şöyle bir durduk yerde zıplıyorum ve birden, hop, ayaklarım yerden kesiliveriyor. Aa, ne kadar kolay, ne güzel bir şey... Uçuyorum. Yerden şöyle bir beş-on metre yükseliyorum, ama sonra öyle duruyorum. Boşlukta asılı vaziyette... Eğer bir kelime söylesem... Uçuvereceğim. Mesela ata ‘Deh!* der gibi ... İdam mangasına "Ateşi* der gibi... Bir kelime söylesem uçup gideceğim buralardan. Ama hatırlayamıyorum.

Ben de, bu sahneyi izlediğim anda ve bu haliyle düşündüğüm sürece tam olarak ne hissettiğimi hatırlamıyorum. Sonra bir şeyler oldu, diyelim ki, o sahne rüyama girdi. Rüyada benim bir rolüm yok, rolleri de değiştirdim üstelik. Uyandım ve hayatta isteyip de yapamadığım şeylerin sebebini, en azından bir izahını bulduğumu düşündüm. Bir ışık çakmış ve hayatımın akışını değiştirecek bazı eşikleri geçemeyişimin sebebinin bende değil, başkalarında ve başka yerlerde olduğunu göstermişti. Ben güya uçmaya hazırdım, ama insan öyle durup dururken uçamazdı ki canım! Mesela rüzgâra ihtiyacı vardır ve bu rüzgârı da kendisi yaratamaz, değil mi?

Bana bir rahatlama gelmiş ve bir süre gitmemişti. Bu ruh hali filmle ilişkimi de değiştirmiş, onu hayatımın en önemli filmlerinden biri haline getirmişti.

Yeniden yorumladığım şekliyle o sahne, yüzleşme ve hesaplaşma bahsine dair parlak bir felsefi fragman gibi duruyordu. Kimseböylebir argümana kolay itiraz edemez, burun kıvıramazdı.

Ancak zaman içinde yaşadıklarım, bu eminliğimi sarstı. Bir filmin bir sahnesiyle keyfimce oynayarak yarattığım sahte huzur da uçtu gitti. Yapamadıklarımızdan kendimizi değil, hep dışarıyı, başkalarını, başka şeyleri sorumlu tutmanın "gizemli cazibesi"ne kapıldığımı ve o sahneyi de bu kaçışta çürük bir sığınak haline getirdiğimi kabul ettim. Evet, rüzgar olmadan uçmak mümkün değildir, ama rüzgâr ne denli güçlü eserse essin kanatlarımızı kullanmayı beceremediğimiz vakit de uçmamız mümkün değildir. Salim'deki hayat yorgunluğunun asıl sebebi, belki de budur. Belki de bu yüzden uçmak için illede bir "söz" beklemektedir. Kanatlarının varlığını unutmuş birinin o sözü unutması kaçınılmazdır oysa.

Bu sahnenin orijinalinde de benim yeniden inşa ettiğim halinde de o rüyayı gören Salim değil Firuz olsa yine bir şey değişmezdi bence. Gerçi filmin sonunda Firuz, Kaya'yı sevdiğini ve onunla uzakla-rakaçıp birhayat denemeyi çok istediğini söyler. Hatta cinayetin Ka-ya'ya yıkılacağını anlayınca, onu kurtarmak için cinayeti üstlenmek dahil her şeyi yapmaya hazır olduğunu da duyarız kendisinden. Fakat artık çok geçtir. Firuz uçmayı gerçekten çok istemiş olsaydı, işler bu noktaya varmadan bunun için bir şeyler yapardı. Oysa yaşadığı hayatın marjlarını çok zorlamadan küçük kaçışları yeterli görmüş, büyük ihtimalle bundan ötesine algılarını kapatmıştır. Mecburiyet saati çaldığında, hatırlanması gereken söz böylece unutulmuştur!

Luis Buii.uel'in, Türkçede Mahvedici Melek veya Ölüm Mefeği diye bilinen El Angel Exreminador filmini izledikten, özellikle de Carlos Fuentes'in bu filmle ilgili değerlendirmesini okuduktan sonra, iyice ikna oldum bu fikre. Film, bir villada nezih bir kutlama için bir araya gelen "seçkin şahsiyetler" arasında, bu villada kapalı kalmaları üzerine başlayan mahvedici döngüyü anlatır. İlk konuklar,



9, Ümit Ünal 2002

villadan ayrılmak için' kapıya yöneldiklerinde "kolektif bir nevroza" tutulurlar. Bilinmeyen bir dürtü, günlerce evin eşiğini aşmalarını engeller. Sonunda hayatta kalmak için birbirlerini yemeye başlarlar. Aslında kapı açıktır, gitmelerine dışsal bir engel yoktur. Ama gidemezler; çünkü iç dünyalarında yarattıkları bariyerler ayaklarını kilitlemektedir.

"Salim'in rüyası" sahnesi, ilk izlediğimde başka bir filmi daha çağrıştırmıştı, fakat üzerinde fazla durmamış, çok önceleri izlediğim o filme yeniden bakma gereği duymamıştım. Ingmar Bergman' ın Utanç (Skammen, Shame) filmiydi aklıma gelen. Savaştan kaçmak için bir adaya sığınan Eva ve Jan çiftinin hikâyesini anlatır bu film. Bergman, Utanç'ta savaşın vahşetinden çok, bu vahşetin anlamını göstermek istediğini söyler. Onun deyişiyle, "bombalar üzerine değil, korkunun zaman içinde egemen olması üzerine bir film" olan Utanç'ta, insanların kendileriyle yüzleşmelerinin çok zorlu bir biçimi söz konusudur. Savaş gibi, olağanlıkların yok olduğu ve anlamların sarsıldığı şartlarda, biraz genelleştirerek söylersek, "istisnai durumlarda" neleri nereye kadar yapabileceğimizi veya yapamayacağımızı sorgulatır bize.

Jan'ın eski güzel günlere özlemini yansıtan rüyasıyla başlayan film, Eva'nın rüyasıyla biter. Bir utanç karşılığında edindikleri yüklü bir miktar parayı başka utançlar sayesinde ellerinde tutmuşlardır. Güvenli bir yere kaçmak için bu parayı vererek bir sandala binmişlerdir. Sandal, denizin ortasında ceset tarlasını andıran bir yerden geçerken Eva Jan'a rüyasını anlatır:

... Ve sonra yüksek bir duvarın yanına geldim, üstü güllerle kaplanmıştı. Ve sonra bir uçak geldi ve bütün gülleri ateşe verdi. Çok güzel olduğu için o

kadar da korkunç değildi. Sudaki yansımalarını seyrettim. Ve güllerin nasıl yandığını gördüm. Ve kollarımda küçük bir kız vardı. Kızımızdı. Bana sıkıca sarıldı ve yanağıma değen dudaklarını hissettim. Ve tüm bu zaman boyunca birinin söylemiş olduğu bir şeyi hatırlamam gerektiğini biliyordum ... Ama unutmuştum.

Eva, bu güzelliği yaşamaya devam edebilmek için o sözü hatırlamak zorundadır, ama hatırlayamaz. Filmi geriye sarıp, yaşananları gözden geçirdiğimizde, Eva'nın unutuşunun bir tesadüf ya da bir talihsizlik olmadığını anlarız.

Aslında bir "söz"ün, bunca yıkımı, tercih edilen veya kaçınıla-mayan "utançları" bir anda silip atacak ya da kökten dönüştürecek gücü olamaz herhalde. Dolayısıyla o "söz" unutulmuş falan değildir; galiba hiç yoktur! Şüphesiz o yıkımlar ve utançlar, müebbet bir ceza gibi görülemez; bütün hayatlar hep onlara mahkûm bir şekilde sürecek değildir. Lakin kurtuluşun, öyle bir tek "söz"le ve bir anda gerçekleşmesi rüyada bile mümkün değildir.

Salim'in rüyasında ise durum biraz farklıdır. Bu farkı anlatabilmek için, hafıza meselesine biraz daha yakından bakalım.

Hafızalarımız, ah hafızalarımız!

Hafıza çoğul bir yapıdır; aynı anda birden fazla hafıza yan yana bulunur. Bunlardan birine "ıskalanmış şeylerin hafızası" diyelim. Fu-entes'in "öyle olabilecek olan, ama olmayanların hafızası" dediği şeydir burada söz konusu olan; yani "en büyük ve en küçük ayrıntılarına kadar, yapılmamış hareketler, söylenmemiş sözler, feda edilmiş seçimler, ertelenmiş kararlar..."
-

Bunun yanında ya da simetrisinde, belki çoğu zaman karşısında yer alan hafızaya da "yaşanmışlıkların hafızası" adını yakıştırabiliriz.

Farklı hafızaların işlevleri ve birbirleriyle ilişkileri bahsinin karmaşık dünyasına dalmadan, bu iki hafızanın da bazen ödüllendirici bazen cezalandırıcı gibi hareket ettiklerini söyleyeyim ve derhal sözü meselemize bağlayayım.

Bana öyle geliyor ki Salim, "ıskaladığımız şeylere dair hafıza" nın hışmına uğramış, bu hafıza tarafından cezalandırılmıştır. Eva'ya ise, sanki daha ziyade "yaşanmışlıkların hafızası" ceza kesmiştir. Her iki durumda da hafızalardan biri, kritik bir eşiği aşmaları için ihtiyaç duyduklarına inandıkları sözleri onlardan esirgemiş, tam o anda ikisini de unutuşa mahkûm etmiştir. Unutmayalım ki, unutuş da hafızanın bir işlevidir.

Nasıl ki Salim'in ve Eva'nın o "unutuşları" bir tesadüf değilse, 9'daki rüya sahnesinin, Ufanç'taki rüya sahnesine benzemesi de tesadüf değildir. Birlikte katıldığımız bir söyleşide Ümit Ünal, "Salim'in rüyası"nı kurgularken, "Eva'nın rüyası"ndan ilham aldığını söylemişti. Lakin Ünal'ın Ufanç'taki rüya sahnesinin havasını kendi filminin akışına yerleştirme ve filminin bütününe yedirme konusunda büyük bir ustalık gösterdiğini de belirtmeliyim.

Bir "hikâye" olarak hayat

9 üzerinde yeniden düşünmeye başladığımda, filmin hayata bakışımı belirleyen kavramlardan biri olan "hikâye" açısından çok özel bir yerde durduğunu fark ettim. Ümit Ünal, yönetmenlikten önce, uzun süre senaryo yazarlığı yapmıştır. İlk senaryosu olan Teyzem, Ünal'ın ne kadar iyi bir hikâye anlatıcısı olduğunu gösterir. Sinemamızın büyük ustası Halit Refiğ'in yönetmenliği, Müjde Ar'ın etkileyici oyunculuğu, Teyzem'in ruhları titreten birfilmolmasındaönemlirol oynamıştır kuşkusuz, fakat "hikâye"nin kendisi de zaten sarsıcıdır. Walter Benjamin'den hareketle söylemek gerekirse, kendisinin veya başkalarının deneyiminden çekip aldığı olayları kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirebilen eski zaman hikâyecilerinin nefesi vardır bu senaryoda.

Ünal, hikâye anlatmayı sever ve bunu iyi de yapar. Teyzem'den sonra yazdığı diğer senaryoların çoğunda, Benjamin'in Leskov'u örnek gösterdiği eski tarz hikâye zanaatkârlığının izleri vardır: sadelik, sahicilik, samimiyet!

AtıfY ılmaz tarafından çekilen Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987), Şerif Gören'in çektiği Amerikalı (l 993), yönetmenliğini Tomris Gi-ritlioğlu'nun yaptığı Yaz Yağmuru (1993), Ümit Ünal'ın kaleme aldığı sağlam hikâyeli senaryolara dayanan filmlerdir. Fakat Ünal'ın senaryoları arasında bana

Leskov tarzına en yakın geleni, Tunç Başa-ran'ın yönettiği 1989 yapımı Piano Piano Bacaksızdır.

Unutmadan söyleyeyim, Ümit Ünal, senaryolardan ayrı olarak da hikâyeler yazmış ve bunları Amerikan Güzeli adıyla kitaplaştır-mıştır (1993). 9'un senaryosunda da Ünal'ın hikâyeciliğinin yansımaları vardır. Her şeyden önce anlatım pürüzsüz ve samimidir. Ancak 9'un hikâye kavramıyla bağı, olaylar zincirinin baştan sona sağlam bir kurguyla anlatılmasından ibaret değildir.

Hikâye kavramı, iki açıdan filmin merkezine yerleşmiştir. Birincisi, karakterlerin anlattıkları hikâyeler, hem belli bir olay (cinayet) ekseninde tutarlı bir seyir izler, hem de belli bir yerdeki (mahalledeki) hayatın içini ve dışını, yüzünü ve dibini mükemmel bir şekilde bütünleştirir. İkincisi, film bir hikâyeye sahip olmanın ve onu anlatmanın bizi biz yapan en önemli şey olduğunu gösterir bizlere.

9'u benim için özgün kılan, bir hikâye filmi olması değil, "hikâye üzerine bir film" olmasıdır. Daha açık söyleyeyim, 9'u, "hikâyenin hayatımızdaki yeri ve işlevi" üzerine yapılmış en çarpıcı filmlerden biri olarak görüyorum.

Bunu açıklayabilmek için, başucu kitaplarımdan olan bir eserin yardımına başvuracağım. Kitap, Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler adını taşıyor; altbaşlığı ise, Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme. Ayrın-tı'dan çıkan kitabın yazarı William L. Randall!

Randall'e göre, "insan biyolojik değil, biyografik bir varlıktır. Bir kişi olmak, anlatılacak bir hikâyeye sahip olmaktır. Benlik her zaman anlatısal bir yapıdır." Bu demektir ki, "hikâye yoksa kişi de yoktur. İnsan kendi hayat hikâyesi olan, bu hikâyeye sahip olan ve bu hikâyeyi anlatabilen bir şeydir."

Bu açıdan baktığımızda, "benlik" diye nitelediğimiz şeyin birçok yönden "kurmaca bir yapı" olduğunu görürüz. Bizi biz yıtpan şey, yani benliğimiz, "geçmişimiz, bugünümüz ve geleceğimiz hakkında kendimize anlattığımız ve/veya başkalarından alıp içselleş-tirdiğimiz bir hikâyeler ağı, bir anekdotlar evi, bir masallar yuma-ğı(dır). Bu hikâyeler değiştikçe biz de değişiriz." Bu nedenle, "yaşanmakta olan hayat, anlatılmakta olan hayattan ayrılamaz."

Anlatmak ve yüzleşmek

Anlatmak, yüzleşmeye doğru hamle yapmaktır. Hayatını anlatmaya başlayan insan, kendiyle yüzleşmeyi bir imkân olarak bulur önünde. Hayat hikâyesinin saklı yollarına daldıkça, başlangıçta bir imkân olarak beliren yüzleşme, giderek kaçınılmazlık haline gelir. Anlatma, içini dökme şeklini aldığı andan itibaren, insanın kucağına dökülen hayatıyla yüzleşmekten kaçınması adeta imkânsızlaşır. Yüzleştikçe hikâyesini yeniden kuracaktır ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

Yüzleşme, durup dururken yaşanan bir deneyim değildir. Ciddi bir vesileye, güçlü bir sebebe ihtiyaç vardır yüzleşme gibi tekinsiz bir serüvene atılabilmek için. Ne bileyim mesela bir karşılaşma, bir tutulma, bir çarpışma, bir tıkanma, bir ürperme, bir tehdit, bir tökez-leyiş, bir çöküş, bir savruluş, bir tükeniş tecrübesi gibi...

9'da altı karakter vardır kendi hikâyelerini anlatan. Onları buna yönelten sebep, katil zanlısı olma, en azından cinayetle ilişkilendi-rilme ihtimalidir. Polis tarafından sorgulanmaktadırlar ve bildiklerini anlatmaları istenmektedir. Sorgunun başlarında, herkes herkesin bildiği şeyleri anlatır. Kendi derin hakikatlerini ve deruni dünyaları değil, dışarıda akan zahiri hayatı basmakalıp ifadelerle aktarırlar. Bizler de bu bilgileri her bir karakterin yerleştiği genel tipin klişeleri olarak dinleriz. Daha çok içe dönük yaşayan benzer her mahal(le) de karşımıza çıkabilecek, isimlerini bilmemize gerekolmadan tanıyabileceğimiz rol taşıyıcılarıdır her biri. Fakat iş ciddileştikçe, yani suyun yüzeyde akabileceği bir yer kalmayınca, bakışlar derinlere yönelir, dil de buna uygun olarak değişir. Evet, kendi içine bakma ânı gelip çatmıştır. Bu noktadan sonra, polis sorgusunda, bir suçlama altında konuşan genel tipler gider, yerlerine dökülüp saçılan somut bireyler gelir.

Ümit Ünal bu geçişi inanılmaz bir kıvraklıkla başarır. Aslında reel bir diyalog yoktur karakterler arasında; hatta kendilerine polis tarafından soru sorulduğunu da neredeyse hiç hissetmeyiz. Onlar, sanki kendi başlarınadırlar. Bizimle konuşurlar, ama bizler konuşmanın pasif tarafıyız; dinleyiciyiz sadece. Onlar bizimle dertleşirler bir bakıma, bizden bir karşılık beklemeden. Lakin bunu mümkün kılan da, birbirleriyle ve ortak

mahalle hayatlarıyla yüzleşmeleridir. Yüzleştikçe anlatırlar, anlattıkça yüzleşirler ve anlata yüzleşe benliklerini açığa çıkarırlar.

Ünal, bu paslaşma düzenini kusursuz bir şekilde kurmuştur. Bu kurguya hayran olmamak mümkün değil. Öyle ki, giderek bütün bu anlatımların polis sorgusunda gerçekleştiğini ve görüntülerin polis kamerasından bize ulaştığını unutmaya başlarız. Arada bir yarım yamalak görünen ve birkaç kelime söyleyen polisler olmasa, bireylerimizin baskıdan ve korkudan uzak bir evrende salt hikâyelerini anlatmak için konuştuklarına tamamen inanacağızdır. Sorgu odasındaki cam bile, seyircinin gözünde iç dünyaları yansıtan bir aynaya dönüşmek üzeredir. Sanki bir büyü yapılmıştır ve hem oyuncular' hem de seyirciler buna kapılmıştır. İşte tam bu anda, büyüyü bozan, aynayı kıran, ruhlarımızı parçalayan bir müdahale olur. En beylik tabirle "sistemin şiddeti" devreye girer ve bizi gerçekliğin acımasız dünyasına geri götürür. Bize sınırlarımızı yeniden hatırlatan bu müdahaleyle hikâyemizi yazma ve anlatma hakkımız gasp edilir.

Polis bir suçlu bulmaya, bulamıyorsa yaratmaya odaklanmıştır. Filmin akışı, katilin sorgulananlardan hiçbiri olduğuna inandırmıştır bizi. Hatta Firuz'un, sorgudan iyice çökmüş vaziyette çıktığında, karakolun girişinde Kirpi'nin kolyesini bulması, şüphelerimizi polise yöneltir. Belki de Kirpi karakolda tecavüze uğramış ve öldürülmüştür. Bu durumda polis, suçu üzerine yıkacağı uygun bir şahıs bulmak için her şeyi yapacaktır. Belki de polisin hikâyeleri anlattır-maktaki yegâne amacı, şüpheleri birinin üzerine yoğunlaştıracak örgüyü kurmaktır. Sonunda Kaya'da karar kılınır ve ondan itiraf koparmak için acımasız işkence seansları başlar. Sorgu sırasında yalpalayan ve yalana tevessül eden Kaya, polisin bu kararını anladığı andan itibaren benliğinin en sahici haliyle buluşur. Asla kabul etmez cinayeti, ama tam anlamıyla canına okunur. Ve bir belgenin değil tamamı tek bir kelimesini bile okuyacak durumda değilken, kurmaca itirafa zorla imzası attırılır.

Sistemin şiddeti, filmdeki karakterler hikâyelerini anlatma yoluyla bir yüzleşme yaşarlarken, bizleri de hikâyelerimizi kurma özgürlüğümüze yönelen tehditlerle yüzleştirir. Böylece film, sistem eleştirisinin çok rafine ve aynı ölçüde çarpıcı bir örneğini sunmuş olur.

Ümit Ünal'ın bu filmde hikâye üzerinden başardığı şeylerden biri bireylerin hikâyelerini anlatmak suretiyle kendi hayatlarıyla hesaplaşmalarını göstermek ise, bir diğeri de bu hikâyeleri dinleyen bizleri o hayatlarla, daha genel söylersek, başkalarının dünyalarıyla yüzleşmeye davet etmektir.

Hiçbir şey göründüğü gibi değil

Olayların geçtiği ve karakterlerin yaşadığı evren, İstanbul'un "eski" mahalle havasını sürdüren bir semtidir. Dışarıdan bakıldığında herkesin işinde gücünde olduğu, sıradan insanların ilginç olma ihtimali pek bulunmayan hayatlarının sakince aktığı bir yer! Sorgu dolayısıyla yakından tanıyacağımız kişiler, ilk başlarda herhangi bir mahallede veya küçük bir taşra kasabasında rastlayabileceğimiz genel tiplerin birer şubesi gibi görünürler. Lakin sorgu ilerledikçe ve hikâyeler ortaya serildikçe, bu tablonun ne kadar aldatıcı olduğunu anlarız. Kendi hayatlarını ilginç sanan orta sınıf mensuplarının çoğunun ancak romanlarda okuyabileceği veya filmlerde görebileceği serüvenlere tanık oluruz bu insanları kazıdıkça. Bir kez daha uyarır bizi Ümit Ünal: "Hiçbir şey göründüğü gibi değildir!"

Herkeste bir kusur bulan, sevimsiz tutucu ev kadını tipinin aslına sadık bir kopyası gibi duran Saliha (Serra Yılmaz) mesela! Kim tahmin edebilir ki, o kadının, genç yaşta ağır bir terk edilme travması yaşadığını, yakıcı bir sımn kahredici yükü altında ezildiğini ve hayata karşı beslediği haklı öfkeyi ancak kalın bir sevgisizlik duvarıyla kontrol edebildiğini! Bir an gelir, Saliha eşarbını çözüp omuzlarına indirir, saçlarını serbest bırakır. Saçlarıyla birlikte zırhlarını da bırakır, artık çıplaktır. Eşarbı çözmek, maskeyi çıkarmak gibidir; Saliha gerçek yüzüyle karşımızdadır artık. Derin yarasını ve onulmaz çaresizliğini görürüz o yüzde. Vicdanlı hiçbir insan, bu yüzde sevimsizlik veya kötücüllük göremez artık. Filmin unutamayacağım sahnelerinden biridir bu.

Mahallenin bıçkın delikanlısı olarak tanıştığımız Tunç (Fikret Kuşkan) da benzer bir yol izler sorgu boyunca. Zamanın ruhunu yansıtan basmakalıp hal ve ifadelerle, makbul bir vatandaş olduğunu kanıtlamaya çalışır önce. Lakin onun dakendinden bile sakladığı yaralan vardır. Muhtemelen benzer yaralara sahip ceberut bir babanın insafsız aşağılamaları ve baskısı altında geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarından almıştır bu yaralan. Bıçkınlık ve milliyetçilik, Tunç'un maskesinin desenleridir aslında. Bu maskenin altında,

hiçbir şey olamamış zavallı bir adam vardır. Maske çıktığında gördüğümüz bu yüze kızgınlık duyamıyoruz artık!

Bir de "Amerikalı"sı (Rafa Radomisli) vardır mahallenin. Tam bir "kaybeden" karakteridir Amerikalı. Bir başka "kaybeden" olan Kirpi'nin en güvendiği, en yakın arkadaşlık kurduğu kişi de odur. Amerikalı'yı tanımayan çoğu kişinin ona yakıştıracağı tanımlama meczupluktur. Oysa onu hayatın kıyısına sürükleyen açmazları öğrendiğimizde, şayet azıcık adalet duygumuz varsa, bir bilge olduğunu teslim etmek zorunda kalırız.

Aslında sorgudaki altı karakterin hepsi de bir şekilde hayata yenilmişlerdir, en azından önemli bazı anlardan mağlubiyetle ayrılmışlardır. Lakin mağlubiyetin, hayatlarını belirlediği iki kişi vardır: Amerikalı ve Salim. Bu hal, ikisinin de kimliğine "kaybeden" olarak sinmiştir. İkisinin ortak yanı, sorgu boyunca yalana başvurmamaları, diğerlerini incitecek bir şey söylemekten özenle kaçınmaları ve kimseye haksızlık etmemeleridir.

Ümit Ünal'ın bir "mahalle"yi mekân olarak seçmesinde, o dönem televizyonlarda zuhur eden popüler mahalle dizilerinin yaratmaya çalıştığı yüzeysel algıyla hesaplaşma isteğinin önemli bir payı vardır. Sıradan insanların küçük dertlerini sıcak bir üslupla anlatan Perihan Abla ve sonrasında Mahallenin Muhtarları gibi diziler, gerçek çelişkileri gözlerden kaçırma işlevi görürler. Orada anlatılan "mahalle hayatı"nın nostaljik bir değeri olabilir, ama reel dünyada bir karşılığı kalmamıştır. Ünal, kötülüklerden ve büyük çalkantılardan uzak bir hayatı resmeden bu dizilerin maskesini indirmek ister. 9'daki mahallenin hakikati ortaya çıktıkça, dizilerin örmeye çatıştığı yalan perdesi de yırtılır.

Böylece Ünal, "sinema yoluyla sosyoloji" çabasına da katkıda bulunur. Ancak filmin başka sosyolojik tahlil örneklerinden farklılaşan bir yanı vardır; o da, sosyoloji ile psikolojiyi iç içe sokmasıdır. Ünal, mahallenin "derin hakikat"ini gözler önüne sermeye çalışırken, kaba ayrımlara ve indirgemeci şablonlara kesinlikle prim vermez. Bunun yerine, doğrudan bireylerin hikâyelerini esas alır ve öne çıkarır. Sonuçta "hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı"nı bireysel hayatlar üzerinden toplumsal boyutu da ihmal etmeden mükemmel bir şekilde ortaya koyar.

Dünya sinema tarihinde, "hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı" temasını çeşitli yönlerden değişik tarzlarda işleyen çok sayıda film vardır. Bunlardan bir tanesinin çok sağlam bir model ve çok güçlü bir referans niteliği taşıdığını rahatlıkla söyleyebiliriz: Rashomon!

Akira Kurosawa'nın yönettiği Rashomon (1950) ile 9 arasında dikkat çekici benzerlikler bulunur. Rashomon'da da temel olay, bir kadının tecavüz edilerek öldürülmesidir. Bu olay dört kişinin bakış açısından sunulur. Olay başlangıçta basit gibi durmaktadır. Ancak her bir kişinin anlatımı, olayın akla gelmesi zor boyutları bulunduğunu gösterir. İşin ilginci, anlatımların. hepsi de inandırıcıdır. Bu muhteşem filmde, "hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı"nı ser-semletici bir çarpıcılıkla müşahede ederiz.

Ümit Ünal, yukarıda sözünü ettiğim söyleşide, Rashomon'u 9'u çektikten çok sonra izlediğini ve aradaki benzerliklere kendisinin de şaşırdığını söylemişti. Kari Valentin'in çok sevdiğim bir sözü vardır: "Aslında her şey söylendi, ama herkes tarafından değil!" Ünal da, sinemada daha önce defalarca ele alınmış bir temayı, kendi tarzında filme aktarmıştır. Rashomon'la tesadüfen benzeşen yanlan bulunması, 9'un özgünlüğüne en ufak bir gölge düşürmez. Tam tersine Kurosawa gibi büyük bir usta tarafından Rashomon gibi kült bir filmde işlenen temayı, tamamen kendine has kurgu ve üslupla böylesine bir başarıyla çevirmiş olması Ümit Ünal'ın ne denli değerli bir sinemacı olduğunu kanıtlar!



Hayat Var, Reha Erdem 2008

HAYAT VAR Bir Kapıdan Gireceksin

Fırat Yücel

Çocuk, yetişkinler için bir tedirginlik kaynağıdır. Ya büyümezse, diye düşünürüz, ya olduğu gibi kalırsa? Olduğu yerde sayıklayıp, emekleyip durursa? Ya bize yabancı kalırsa, bize benzemezse? Kendimizi göremezsek onda, kendi varoluşumuzu onunla doğrulayamazsak? Bizi aynalamayı reddederse? Ona biçtiğimiz masum çocuk rolünü oynamazsa? Ya vücuduna bir şey batırdığımızda gözünden yaş gelmezse? Ya kan akmazsa derisinden? Bize hep "yabancılığı"nı hatırlatıp durursa?

Onda hayatı görürüz; dilin dışında varolan hayatı, kültürle, alışkanlıkla henüz boğulmamış nefesi. Davranışlarında, dizginlenmemiş, terbiye edilmemiş olanı gördüğümüz için korkarız ondan. Her yere gidebilir sanki, durduk yere kaçabilir, kendini belirsize bırakabilir, sırra kadem basabilir. Onun baktığı yerde ne gördüğünü bilememektir bizi tedirgin eden. Uçurumdan yere uzanan boşluğu yükseklik olarak algılamayabilir, iki boyutlu bir resim görebilir orada, "resme" düşebilir. Dünyayı bizim gördüğümüz biçimde göremezse, diye düşünürüz, dünya bildiğimiz dünya olmaktan çıkabilir. Başka bir dünyanın ihtimalini saklar her çocuk bakışlarında; bizi korkutan -o başka dünyadır, bizim dünyamıza benzemeyen, ayaklarımızın yerden kesileceği, dilimizi yutacağımız başka bir dünya. Çocuğun gözlerinin neler gördüğünü, neler görebileceğini bilmek istemeyiz, çünkü orada, o uçsuzlukta kendimizi "büyümüş" sayamayacağızdır. Küçük düşürür bizi çocuğun bakışları, bize kendi büyümemişliğimizi hatırlatır. Dizginlenmemiş olasılıkların boşluğunda, kendimizi yetişkin göremeyeceğimizi; gururdan ve onaylanmışlık duygusundan mahrum, cılız ve âciz, çocuktan daha çocuk, pişmanca çocuk görü-

neceğimizi hatırlatır. Kendimize böyle görünmek istemeyiz. Çocuğu öldürerek, kendimize benzeterek, onu büyüterek kurtuluruz bu utanç duygusundan.

Oğuz Atay'ın Tehlike Oyunlar romanının kahramanı Hikmet Be-nol'a gülüp duran, "Sen niye bu kadar komiksin Hikmet Amca?" diye soran Salim geliyoraklıma. Nurhayat Hanım'ın oğlu, "zayıf, patlak gözlü, hastalıklı görünüşlü" Salim. Hikmet, Salim'in alaycılığı ve çok bilmişliği karşısında üstünlük kuramıyor, kendini "büyük" olarak konumlandıracağı bir mizansen yaratamıyor. "Neden beni görünce gülüyor?" diye soruyor kendi kendine ve

düşünüyor: "İnsanlardaki zavallılığı önce çocuklar seziyor galiba." Oğuz Atay için Salim, aklını kaybetme korkusundan mustarip Hikmet'in "deliliğinin" farkına varabilecek bir karakter: "Çocuklardan kendini koruyamazsın, görünüşe aldanmaz onlar (...) Çocuklara dikkat et. (Seni ele verirler) Çocuklardan nefret et. Onları kov yanından" (Atay 2008: 34-35).

Yetişkinlerle arasındaki tecrübe mesafesini hiçesayan bu tür çocuk karakterlerin yarattığı utanç ve eziklik duygusunun şiddetli bir tarafı vardır. Çocuğun, yetişkinlerin kendisinden beklediği toplumsal rolü oynamamasından kaynaklanır bu; zihinlerdeki üstünlük-al-çaklık beklentilerine sığmamasından, hayatın olağan hiyerarşik seyrinde kısa devreye yol açmasından. Ama daha da önemlisi, çocuğun keskin bakışlarının, bilgisizliğine rağmen yüzüne iliştirebildiği içgüdüsel alaycılığının, yetişkinlere kendi hayatlarının kurgusallığını hatırlatan bir tarafı da vardır: Dünya denen şeyi görmemiş, hayat acısı nedir daha henüz tam öğrenmemiş, deneyimsiz ve "edep" siz bir varlık, sizin o güne kadar biriktirdiğiniz tüm değerleri, edindiğiniz tüm statüleri bir çırpıda, zahmetsizce hiçesayabilir. Önemli olduğunu düşünmek istediğiniz her şeyin önemini yitirdiği, kimliklerin, statülerin, unvanların işe yaramaz hale geldiği bir noktadır bu. Belki de bu yüzden, "kötülük"le, kökten bir kötücüllükle ilişkilen-dirilir çocuğun bu türden patavatsızlıkları, acımasızlıkları. Öylesi daha kolay ve rahatlatıcı olduğundan, öylesi bizi kendi zaaflarımızla yüzleşme zahmetinden kurtardığından, kötülük koyarız bunun adını. Hele eline taş alan bir çocuk, bütün bir toplumun açmazlarını, toplumun kurgulanma biçimindeki marazlan yüzümüze vurabilir: Tam da "saf' oldukları için cezalandırılır bu ülkede çocuklar; ulusal kimliğimizin kurgusallığını eleveren saf bir bakış taşıdıkları için "tehdit" olarak görülürler.

Oğuz Atay'ın, kahramanının iktidar kurma hevesini -kendi küçüğü üzerinde bile- boşa çıkaran, ona kendi aczini (ve iktidar hevesinin anlamsızlığını) hatırlatan ironik bir baş belası suretinde hayata geçirdiği Salim'e benzeyen örnekler bulmak kolay değildir, ne edebiyatımızda, ne de sinemamızda. Hababam Sınıfı serisinin, gülmekten başka bir şey yapmamasına. rağmen, iflah olmaz alaycı bakışlarıyla, onlara yöneltti̇ği kararlı ve sabit işaret pannağıyla her seferinde kahramanlarımızın sinirini daha da fazla bozan, utancına utanç katan, büyüyememişliklerini yüzlerine vuran çocuğunu

hatırlayabiliriz belki. Ancak o da düşlerimizi arada bir ziyaret eden bir karikatür olarak kalır. Sürekli aynı yerde, aynı kadrajda, işaretpar-mağı havada kalakalır, bir "karaktere" dönüşemez.

Reha Erdem'in Hayat Var'ını ilk izlediğimde, belli belirsiz hissettiğim ilk şey, filmin beni yüz yüze getirdiği çocukluk imgesinin, bu ülkenin kültürel tarihinden uzak tutulmuş bir imge olduğuydu. Henüz nedenlerini tanımlayamadığım, bir tür tedirginlik hissi bütün seyir deneyimi boyunca bana eşlik etti. Sonradan, "rahatsız edici", "tedirgin edici", "huzursuz" gibi tabirlerin filmle vefilmi izleme deneyimiyle ilişkili olarak sıkça kullanıldığına tanıklık ettim. Bunun pek çok başka sebebi de olabilir, ancak bizi çocuk imgesine atfedilen "masumiyet"in çok dışında kalan bir dünya algısıyla karşılaştırması, Hayat Var'ın rahatsız ediciliğinin en köklü nedenlerinden biri bana kalırsa.

Öyle bir hayvan ki kurnaz - yırtıcı - sinsi - Bu mu kahraman dersiniz - Tesadüfen ağın içine girmiş - O da sana der ki, Ben bir çocuktum - İçinize düştüm - Sizinle çevriliyim - Siz mi beni kurtaracaksınız - Gerçeğe bu kadar yakın bir köşkte - Gerçeğe bu kadar uzak - Hem yabani - Hem de uysal - Köşemde oturuyorum ... (Burak 2008: 88)

Hayat Var'ın Hayat'ı, çocuk masumiyetine dair kafamızda yaşayan kalıplara sığmayan bir karakterdir. Yetişkinlerin, ama aynı zamanda yaşıtı olan çocukların da hemen dikkatini çeken, aşılamaz bir kayıtsızlık hali gözlerinin içine sinmiştir. Bir çocuğa yakıştıra-madıklan için etrafındakilerde tedirginlik uyandıran bir tepkisizliktir bu. Hayat, sanki sadece çocukluk ve ergenlik dönemleri arasında değildir; aynı zamanda yaşam ve ölümün arasında olduğunu sezdiren bir hali vardır. Henüz yaşamaya karar vermemiş, yaşamaya başlamamıştır sanki. Çevresindekiler için en büyük tedirginlik kaynağı da budur: Çocuğun "yaşamayı", nefes alıp vermeyi, bir zorunluluk olarak değil, kendi iradesiyle gerçekleştireceği bir eylem olarak görmesi olağan dışıdır. Hayat'a ismi kendi doğmadan önce verilmiştir belki, ama o henüz hayatı seçmemiştir; dünyadaki yerini bulmamıştır ya da o yeri işgal edip etmemek konusunda kararsızdır. Her an düşebilecekmiş, her an denize atlayıp, ona doğmadan önce verilmiş olan ismin taşıdığı anlamı terk edebilecekmiş gibi bir his uyandırır Hayat. "Nereye gitti bu kız?" diye sorarlar. Bir sahnede sahiden de kendini suya

attığını görürüz, sonra da uzun süre çıkmaz sudan. Ardından Reha Erdem, sanki hiçbir şey olmamış gibi onu başka bir mizansende karşımıza çıkarır: Onun hayatı terk etme ihtimali filmin ruhuna işler, her karesini tedirgin edici kılar. Bu filmin kadraj dışı, hayatın dışıdır, varoluşun öte kıyısıdır. Ve o kadraj dışı, her zaman oradadır, tüm görüntülerin bir parçası olarak hissettirir kendini. Hayat'ı ölümden ayrı düşünülemez kılar.

Çocuğa yüklediğimiz masumiyet imgesinin ayrılmaz bir parçası olarak onun baştan bir yaşama isteğiyle, dirimsel bir enerjiyle donatılmış olduğunu düşünürüz: Kendisine "yeni" gözüken dünyadan büyülendiğini, o dünyanın ne kadar katlanılmaz olsa da ona ilginç geldiğini; çocuğun, geleceğe doğru ilerleyen koridoru arşınlama isteğine sorgulanmaksızın sahip olduğunu. Hayat ise şehrin iki yakası arasında kendi istemi dışında gidip gelen bir karakterdir; kendinden önce yaşamış insanların kurmuş olduğu toplumsal hayatın yolunu yordamını öğrenmeye yönelik bir isteğe sahip değildir sanki. Ona dair hemen her şey kıyıdadır: Sürekli köşelerde görürüz onu; sahilde babasının teknesini beklerken, evin önünde suya karşı otururken, bir direğe yaslanırken. Reha Erdem'in hayali bir taşra kasabasını mesken tutan bir önceki filmi Beş Vakit'in çocukları kendilerini evin dışına attıklarında, ağaçların arasından, patika yollardan dağ eteklerine doğru yol aldıklarında peşlerine takılan kamera, Hayat Var'da Hayat'ın peşine sadece iki bölgede takılır: Sabahleyin ar-



Hayat Var, Reha Erdem 2008

şınladığı okula doğru açılan sokakta ve evin arka tarafındaki çayırlıkta tekmelemek üzere bir hindinin peşinden koşarken. Bu iki durumdan farklı olarak sadece, kendi isteğiyle Karaköy'e gidip insanların arasına karıştığı, bir sokak tezgâhında Orhan Gencebay'ın şarkısını dinleyip, arabadaki öpüşen çifti izlediği gece çekiminde kamera Hayat'ın "gitmekte olduğu" alanı çerçevenin içine alır. Diğer sahnelerde çoğu kez sabittir kamera; dünya, Hayat'ın kendi isteğiyle arşınlayacağı bir yer olarak değil, onun önüne konmuş bir yer olarak resmedilir. "İçinize düştüm - Sizinle çevriliyim." Beş Vakit'in çocuklarının kendilerini bırakabildikleri nefes alma alanlarını, kaçış alanlarını, şehir, Hayat'a bahşetmemiştir. O hep kıyıdadır; bir adım atsa düşecektir ya da şehrin içinde kendi yolunu keşfedecektir.

Çocuğun yaşamla ölüm arasındaki çizginin üstündeki bu mütereddit varoluşu, hatları ve hudutları önceden belirlenmiş bir hayat koridorunda yürümek istemediğini sezdiren bir mizaç ve iradeyi üzerinde taşıması, Hayat Var'm çocukluğa ve ergenliğe atfedilen kaçınılmazlıkların dışına sarkan bir düşlem alanına açılmasını sağlar. Evet, filmin çerçevesinde kendine yer bulamayan, sadece son sahnede Hayat'ın serseri bir yeniyetme erkekle birlikte boğazda tekneyle açılmasında karşılığını bulabilen bu özgürlük alanı, oldukça soyuttur. Ailevi sorumluluklar, okuldaki pedagojik dayatmalar ve erkek egemen toplum yapısı gibi birtakım genelleştirilmiş, filmin gündelik bir somutlukla gözler önüne sermediği baskı sistemlerinden kaçışı temsil eder Hayat'ın boğazda "sonlanan" hikâyesi. Ancak filmi, bir çocukluk tasviri olarak asıl tedirgin edicikılan da bu genellik ve anonimliktir. Reha Erdem, gündelik gerçeklik hissinden bilhassa kaçınarak, tanımlardan, önceden belirlenmiş anlam ve duygulardan arındırılmış bir dünyada "yalnız" bırakır Hayat'ı. Çocuğu bekleyen hayatı, kendi yönetmenlik yetkisiyle tanımladığı, hudutlarını kendi çizdiği, dışarıdaki hayat ihtimallerinden sadece tek bir tanesine çok benzeyen bir biçimde çerçevelemek istemez; hayatı, sadece Hayat' ın keşfedebileceği bir belirsizlik olarak bırakmayı tercih eder. Onu iki yaka arasında, denizin ima ettiği enginlikle baş başa bırakır. Kuşkusuz filmin son planının, herhangi bir anlatı filminden beklemeyeceğimiz denli uzun süren, neredeyse bir dakika boyunca perdeyi kaplayan bir yakın plan (belli belirsiz bir tekne dalgası görüntüsü) oluşu da bununla ilgilidir. Reha Erdem, Hayat'a "seni bekleyen hayat bu, bundan fazlası değil, git onu yaşa," demekten kaçınır sanki,

aksine "senin gideceğin yerleri ben bilmiyorum, çünkü dünyaya senin baktığın yerden bakamam," der gibidir. Hayatın çocuğa "bırakılması", filmin onun dünyaya bakan gözlerinden önce davranarak onun için bir dünya çizmeyi reddedişi, o henüz bakmadan dünyayı tanımlamaktan geri duruşu, filmi yetişkin seyirci için tedirgin edici kılan ana unsurdur. Çünkü çocuğun gideceği yeri bilmek isteriz, onun arşınlayacağı dünyanın somut bir biçimde çizilmiş olmasını talep ederiz. Çocuğun boşlukta salınması, kendi anlam katacağı bir belirsizlikle karşı karşıya olması bizi korkutur. Yadüşerse, diye korkarız. Önündeki dünyayı, koridoru bilmek, görmek isteriz.

Hayat'ın sürekli başparmağını biberon misali ağzına götürmesi, diğer çocuklarla konuşmaması, üvey kardeşi olan bebeğin yerini alarak salıncakta sallanması gibi davranışları, çevresindeki yetişkinleri "ya büyümezse?" korkusuyla başbaşa bırakır. Hayat, "hem yabani hem uysal"dır, edepsizliği bile bir tür kayıtsızlıkla, donuklukla içe içe geçmiş gibidir. Bu da yetişkinlerin onu belirli çocuk ste-reotipleri içinde tanımlayabilmelerini güçleştirir. Yaramazdır sanki, ama yaşına göre fazla gelişmiş bir sorumluluk bilinci de vardır. Dedesinin oksijen tüplerini değiştirir, onun bakımını üstlenir, ama kendisine "elini yıka" dendiğinde de yıkamaz - suyu açar, yıkıyormuş gibi yapar, "kurnaz" ve "sinsi"dir. Bütün bunlar onu çevresi için tanımlara sokulamaz kılar. Çevresindekilerde uyandırdığı "ya büyümezse?" korkusu da bununla ilişkilidir belki. Çünkü bu korkunun taşıdığı asıl anlam, "ya büyümezse" değil, "ya bizim gibi büyümezse" dir; ya bize benzemezse, ya dünyaya bizim gibi bakmazsa. Belki de bu yüzden herkes onu kendine benzetmeye çalışır: Dedesi, nefes alıp vermekte zorlanmasına dikkat çekerek, "sen de benim gibisin," der, "ikimizde de aynı hastalık var." Babasıyla birlikte çalışan seks işçilerinden biri ise ona rujunu verir ve "çok güzelsin be kızım, yakında sen bizim işimizi elimizden alırsın," der. Arada bir ona bakan "dadı" karakteri ise, bakkal sahibi Hayat'a tecavüz ettikten sonra, "önce acır sonra geçer... bana aynısını yaptıklarında senden üç yaş küçüktüm," der, kendi kaderini onunkiyle eşitlemeye çalışırcasına. Annesi sürekli saçını kesmeye çalışır. Babası ise kendi derdindedir, Hayat'ı tümüyle serbest bırakmış gibidir; ama o da, kızıyla konuşarak ilişki kuramadığından, öykünebileceği, rol modeli olarak alabileceği figürlerin taşıyıcısı olan televizyonu armağan eder ona. Yol göstermez, onu kendine benzetmeye çalışmaz belki ama bunun da ikamesi hazırdır: Ekrandaki hayatlar. Üvey

babası ise Hayat'la hiç ilgilenmez, "doğru otur kız" demekten başka bir şey yapmaz, çünkü onun kendisine benzeteceği, şekillendirebileceği bir oğlu, bir "erkek çocuğu" vardır: "Karı kız peşinde mi koşacakmış, manita mı kovalayacakmış benim oğlum? Evet mi? Hey aslan oğlum."

Film süresince, gerek hikâye dünyasının parçası olarak (diegetic) gerekse de ses kuşağına yönetmen tarafından eklenmiş olarak (non-diegetic) Hayat'ın duygu dünyasına eşlik eden arabesk şarkılar da, onu henüz yaşamamış olduğu bir gelecekten haberdar eder gibidirler. Orhan Gencebay'ın, Fenerbahçeli mahalle delikanlısının sahilde söylediği şarkısının gelecek zaman kipindeki sözleri, bunun en güzel örneğidir: "Bir kapıdan gireceksin, neler neler göreceksin, her çileye göğüs gerip hayat budur diyeceksin. Gün gelecek isyan edip niye doğdum diyeceksin. Gün gelecek isyanına kahkahayla güleceksin." Şarkılar da sanki Hayat'a, gelecekte neler olacağını söyler, kaçınılmazlıklarla, kadercilikleriyle etrafını kuşatırlar. Acı çekecek, isyan edecek, sonra çaresini bulacak ve kendi isyanına gülecektir. "Mevsimler gelip geçse de", "dünyada hayat bitse de" aşk acısı din-meyecektir, Mine Koşan'ın "Dert Bende Derman Sende" şarkısında olduğu gibi.

Hayat, belkide herçocuk gibi okulundan değil, şarkılardan öğrenir hayatı. Arabeskin dillendirdiği hayat tahayyülü, gündeliğin kuruluğuna tezat, aşk dolu, ihtiraslı ve duygu yüklüdür. Hayat'ın, babasını görmek için her gün kapılarını çalan adama ilgi duyması da, onun hikâyesinin şarkılardaki dünyayı hatırlatmasıyla ilişkilidir.

Arabesk şarkılar bir yandan duygunun değişkenliğinden dem vururken (önce acı çekecek, isyan edecek, sonra isyanından utanacaksın vs.), bir yandan da asla değişmeyen, sabit kalan bir acıdan, "ölümsüz aşk"tan bahsederler. Zaman, bu şarkılarda bir yandan her acının şifası gibidir, zamanla geçmeyecek hasret yok gibidir, ama bir yandan da şarkıların zamanın akışına ("mevsimlerin geçişine") isyan eden, acıya sarılmak, onu içine almak, saklamak ve daimileştirmek isteyen bir tarafları da vardır ("Dünyada hayat bitse de, yine ölümsüz aşk bende"). Arabesk bu yönüyle, hem karakterlerin ölüm ve yaşam arasında kalmış halleriyle bir bütün olur (aşksız kalmış bir dünyaya ölümsüz aşkı hatırlatır) hem de filmin dünyasındaki tüm devinime (tekneyle bir yakadan diğer yakaya geçişler,

okula gidip gelmeler, boğazdaki gemiler...) rağmen geçmiyor izlenimi veren zamana, hikâye dünyasının bu ikircikli zamansallığına eşlik eder.

Hep gelecekten bahseder şarkılar, Hayat ise onları kelimelerden, anlamdan soyundurur, seslere dönüştürür. Hayat'ın dilinde şarkılar, belli belirsiz mırıldanışlara çevrilir: Yetişkinler dünyasına ait olan anlamlarını yitirip salt müziğe dönüşürler. Sanki Hayat, şarkıları kaderciliklerinden, geleceği bir kaçınılmazlık olarak tanımlayan içeriklerinden kopararak çocukluğun şekilsiz, ucu açık, tanımsız dünyasına çekmek istemektedir. Onun "bize bu dünyada hayat yok" diyen şarkılara "hayat var" diye karşılık verme biçimi, onları sözcüklerden/anlamdan arındırmak, kolektif bilincin esiri olmaktan çıkarmaktır.

"Yetişkin bir insan ölü bir çocuk değil, yaşamayı başarmış bir çocuktur" (Le Guin 2006: 28-29).

Hayat masum değildir. Yüzü kaskatıdır, sır gibidir. Filmin koyu ve doygun renklerine tezat, Hayat renk vermez, başkalarını hislerine ortak etmez. Bu yüzden davranışları başkaları için daha beklenmedik, daha tehlikeli bir hal alır. Ansızın hindiyi tekmelediğinde, masada duran tabancayı üvey babası ve bebeğine doğrulttuğunda, sanki dışarı çıkmasına izin verilmemiş, ötelenmiş bir isyan duygusu dizginlerinden kurtulmuş ve kendisi farkında olmaksızın bedenini ele geçirmiş gibi hareket eder. Onun kötülüğü diğer çocuklarınki gibi hırsla, başkalarını ezme arzusuyla, büyüklenme, üstünlük kurma isteğiyle vs. açıklanamaz; toplumsal dayanakları sürekli dışlayan bir hali vardır. Nerede başlayacağı, nerede biteceği, nereye kadar gidebileceği belirsizdir. Tam da yetişkinlerin, çocuğun "günahkâr doğasına" atfedip, nedenlerini "öz"de arayıp, anlam dünyalarının dışına itecekleri bir isyankârlık biçimidir bu.

Hayat Var işte bizi böyle bir kötülükle yüz yüze getirir, Georges Bataille'ın "pozitif kötülük" diye adlandırdığı şeyle; toplumda yer edinme hırsından, onay açlığından, üstünlük kurma isteminden kaynaklanmayan kötülükle. Bu tür toplumsal güdülerin şekillendirdiği düzene eklemlenmeyen, aksine o akışı tehdit eden, o akışın dışındaki insan olma biçimlerinin hayal edilmesine olanak sağlayan kötülükle. Reha Erdem, Hayat'ın kötülüğünü tedavi edilmesi gereken bir hastalık olarak sunmaz, aksine onu insan kılan, ona irade katan, ona bu dünyada "var"lık kazandıran unsurun,dışarıya

"kötülük" gibi görünen davranışları olduğunun altını çizer. Nitekim Hayat'ın yüzü ilk kez son sahnede renk verir, yatalak dedesini kendi haline bırakıp (belki de ölüme terk edip) her gün gidip geldiği boğazda bu kez kendi isteğiyle açılıp gemilere şişe fırlattığı son sahnede Hayat'ın yüzünde ilk kez gülümseme belirir. Çevresini saran dünyanın ve insanlarının kurutulmuş, köhnemiş, alışkanlığa çevrilmiş kötülüklerinin yanında Hayat'ın kötülüğü yaşam doludur, yaşamın yanındadır. Hayat Var, ısrarla çocuk masumiyeti denilen şeyin, yetişkinlerin kendi kafalarında kurdukları bir yanılsama olduğunu, çocukta görmek istedikleri itaat etme halininyüceltilmiş birversiyonu olduğunu hatırlatır. Çocuk itaatsizdir; onun itaatsizliğini öldürmek onu öldürmekle eşdeğerdir.

Beş Vakit nasıl "baba"sına isyan edememiş, büyüyememiş, bireyselleşememiş erkeklerin, babalarını tekrarlayarak kendi çocuklarına yaptıkları baskının, döngüsel cenderenin filmiyse, bana öyle geliyor ki Hayat Var da çocukluğunu öldüren bir ülkeyi anlatır; çocuklarını kendine benzeten bir ülkeyi, onlara ancak kendi belirlediği masumiyet değerleriyle hareket ettiklerinde tahammül edebilen bir ülkeyi. Beş Vakit, "babayı öldürememe"nin filmiyse Hayat Var da "çocuğu öldürme"nin filmidir. Bu açıdan, filmin başkarakterinin, "kötü çocuk" olmaktan öte "kötü kız" olması da Hayat Var'ın Türkiye gerçekliğinin deyim yerindeyse can damarlarıyla temas kurmasını sağlar. Sinemadaki kız çocuğu karakterlerinin, meşruiyetini ba-baerkil namus değerlerinden alan bir "korumacılık" ile cinselliği olmayan masumiyet figürlerine dönüştürüldüğü, iradesiz bir masumiyet imgesine hapsedildiği bir ülkede, Hayat Var cinselliğe merak duyan, çevresindeki cinsel enerjiye ilgi gösteren ve kendi cinselliğini, kadınlığını keşfetme ihtiyacı duyan bir kız çocuğu karakteri çizer. Hayat'ın, çayırda öpüşen bir çifti göz ucuyla izlediği, arabada öpüşen bir çifte meraklı gözlerle baktığı, dedesinin "deyyus", "göt veren" ya da "ibne" gibi tabirlerle aşağıladığı eşcinsel babasının televizyonda ya da kamusal alanda gördüklerine hiç benzemeyen cinselliğini tanımaya çalıştığı vs. sahnelerle doludur Hayat Var. Cinsellik, Hayat'ın bedeni üzerine uygulanan baskılardan, başkalarının Hayat'ın bedenini zapt etmeye yönelik davranışlarından (bakkalın ve dadısının tacizleri, annesinin regl olduğunda "sen artık kadınsın" diyerek ona tokat atması, üvey babasının "doğru otur kız" diye bağırışları, vs.) öte Hayat'ın baktığı yerden de filmin dünyasında kendine yer bulur. Hayat'ın cinselliği kavrama ve anlamlandırma çabasını,

onun bakışını kapsayan, merakını dillendiren bir tarafı vardır filmin. Kadın hazzının ve kadın bakışının (gözünün, görme biçimlerinin) dışarı itildiği, anlatısal çerçeveye dahil edilmediği ya da utanç duyulması gereken bir şeymiş gibi ifade edildiği bir kühürel coğrafyada (annesinin Hayat'a attığı tokat da kuşkusuz bunun geleneksel bir ifadesidir) Hayat Var, kadın ergenliğinin, çocuğun iradesinden/arzularından bağımsız bir toplumsallaşma süreci olarak görüldüğü konvansiyonel söylemi, Hayat'a görme, bakma ve keşfetme iradesi kazandırarak reddeder. Diğer yandan Reha Erdem, karakterinin geleceğini açık bırakarak, ona herhangi bir öğreti tarafından onaylanmış bir kadın kimliği bahşetmekten, bir toplumsal cinsiyet tanımı geliştirmekten de kaçınır. Hayat'ı kendi cinselliğinin keşfiyle, ütopik bir belirsizlikle baş başa bırakır.

Bir sinema yazan olarak çoğu kez etrafımı saran anlatılardan boğulduğumu hissederim. Filmlerin, düşünme ve hayal kurma itkimi kamçılamadığı, aksine karşıma belirli hayat seçenekleri sunarak düşünceme sınırlar çektiği bir kültürel ortamın esiri olmuşum gibi gelir. Kendi hayatımı "nasıl yaşayabileceğim" konusunda fikir danıştığım kılavuzlar gibi görünmeye başlar filmler: "Şöyle yaparsam başıma bu gelir", "böyle yaparsam şu olur"... Geleceğin ağırlığıyla boğulduğumu hissederim, her filmde kendi hayatım için başka bir "gelecek" tasarlar ve hiçbiriyle aidiyet kuramam, hiçbirine yakın hissedemem. Hikâyelerin ve imajların, gelecek tahayyüllerinin önünü tıkayacak kadar zihinde yer kaplamaya başladığı noktadır belki bu. İnsan, geleceği hayal etmektense, önüne konmuş hikâye seçeneklerini hayal ediyormuş gibi hisseder. Bu bir bakıma, çocukluğun yitirilmeye başladığı noktadır aynı zamanda. Zihinde biriken hikâyeler, imajlar ve onlarla birlikte gelen "hayat seçenekleri", çocukluğa has o engin belirsizlik duygusunu kuşatarak, insan hayatının sonradan hatırlanmayan o ilk birkaç yılına ait duyguları ücra bir odaya kilitler; bir bakıma çocuk olmaya izin tanımaz. Hayal kurma yetisi yitirilir; neyin hayal edilmesi gerektiğinin dikte edildiği farklı bir hayal ekonomisi insanın zihnini kuşatır. Sinemanın bizi nefessiz bıraktığı böyle zamanlarda, tekrardan bir çocuk gibi hissetmek, yetişkin olmanın ölü bir çocuk olmak anlamına gelmediğini kendimize hatırlatmak için Hayat Var gibi filmlerin dünyasına çekilmemiz lazım; çocuklardan çalınmak istenen hayallerin, beraberinde öğrenilmiş bir tedirginliği de getiren uçsuz bucaksızlığına. "Niye doğdum?" diye isyan

etmek, sonra isyanımıza gülmek, fakat sonra tekrar bir çocuk gibi isyan edebilmek ve asla "hayat budur" dememek için.

3- KENDİMİ BEKLERIM

Aslında insan hep kendini bekler... bekler de ne gelir?

Frantz Fanon yazmıştı: “Kendimi beklerim. Arada, film başlamadan önce, kendimi beklerim. Çevremdeki insanlar beni süzerler, bakışlarıyla didik didik ederler beni, beni beklerler. Bir zenci güvey, zenci bir uşak boy gösterecek şimdi, yüreğimin vuruşları başımı döndürür."

Siyahları içine doğru sürüklenmeye zorlayan bir beyazlık perdesinin (Kaja Silverman) şiddeti bu. Peki ya Türklük perdesi? Kimleri, hangi bedenleri, ne olarak, kendi içine doğru sürüklenmeye zorluyor? Kıvrıla kıvrıla, bir içeri giren, bir dışarı çıkan ve perdeyi kemiren şu tombul kurtçuk da neyin nesi?



Recep İvedik 2, Togan Gökbakar 2009

TOMBULLARIN BELİRİŞİ

Fatih Özgüven

İnsan nedir?.. Et, kemik, yağ, sinir. ..

Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir.

Önemli olan içinde ne var?[1]

Recep /vedik / 'de, kahramanımız Recep kıllı, şişman vücuduyla hikâyenin mekânını epeyce tarumar ve talan ettikten sonra otelin spor salonuna dalıyor. Hesapça, odalardan birinde, beyaz çarşafın altında masaj olmayı bekleyen ince, endamlı sevdiceğine ayaklarından başlayarak masaj yapmaya koyuluyor. Gelgelelim ovmak üzere havaya kaldırdığı ayak ve bilek kalın, büyük, etli, kendisininki kadar iri bir bilek. Seyirci bu durumu hemen, Recep ise komedinin doğası gereği gecikmeli olarak fark ediyor. Sahne, Recep'in, Recep'i olumsuz-layarak tanımlayan, dolayısıyla onun "gövde gösterisi"ne zemin sağlayan inceler/zarifler, güzeller/yakışıklılar, vb. âleminden değil, kendi ait olduğu âlemden gelen başka birbedenle (kadın bedeni) ilk ve son kez karşılaştığı, temas ettiği bir dehşet sahnesi. Kendi âlemi ona nanik yapar gibi. Gerçekten tekinsiz bir sahne.

Tombulların, aşın kıllıların, dev göbekleri, memeleri olan erkeklerin, çelik bedenlere sahip olmayanların Türk filmlerini istilası ne zaman gerçekleşti? Büyük kentlerde az çok kentlilik iddiası olanların iyi kötü bir spor salonuna devam ettiği '80 ortalarından sonlarına doğru uzanan zaman belki de bir kuluçka devresiydi. Çok geçmeden "Beyaz Türk'lerin (her zaman da içi gerektiğince dolmayan, doldurulamayan bir tanım) gülünç "fit"liğinin alaya alınmasına, derken oradan Kadir İnanır gibi "taş" olmanın komikliğinin deşifresine (Ka-dirizm, Yaban) varan tepkilerin kısa geçmişi ne?

Engin Koç ya da Yaşar Alptekin gibi erkek mankenlerin Lambada tarzı filmlerde, fazla "fit"liğin "gülünç-erkeksi", hatta kadınsı bir şey olduğunu hissettirmeleri bu konuda bir ilk adımdır. Ayrıca, o arada, Türk sinemasının zevksizlikleriyle alay etmeyi keşfetmiş, bunun zevkine varmış, kitsch'e aşina bir kitle de yetişmişti. Hem "kıro"la-n, "maganda"lan perdede bin misli büyüten, hem de/üstelik bununla belli bir noktaya kadar eğlenebilecek olanlan dahi tiksindirebilen, bu zevkin bile tadına varmış genç, hınzır Beyaz Türkler tarafından kotanlan Recep /vedik'lerin ilkinde, İvedik'in vücudunun parlak renklerde bir aerobik taytına sığdırıldığını, alnına da meşhur elastiki bandın bağlandığını hatırlayalım.

Ama tombullar, bu "ben de isterem!" (Nurdan Gürbilekçi anlamıyla) noktasından çok önce ürkek ürkek sinemaya girmeye başlamışlardı. İlk örneklerden biri Zeki Demirkubuz'un Masumiye/'idir (1997). Bu filmin tombul kahramanı Yusufun (Güven Kıraç) ürkek adımlarla hapishane müdürünün odasına girdiği ve ondan "hapishaneden çıkmamayı" istediği sahne, tombulların Türk sinemasına bir irade olarak adım attıklan ilk sahne bence. Yusuf, kendisi için bir in, bir mağara, belki de "ana kucağı" olan hapisten mecburen çıkınca, tam da korktuğu gibi bir "ana kucağı"na düşer. Kendince-esirgeyici ama hoyrat bir dişinin, Yusufa kalsa belki de hiç düşmek istemeyeceği pavyon şarkıcısı Uğur'un kucağına.

Cem Yılmaz'ın kısa, tıknaz, şaka kaldırabilir/şakası yapılabilir/ üzerine şaka nakşedilebilir bedeninin henüz bir evrim geçirmekte olduğu yıllar. Bu durumun tamamen bir komedi öğesi olması 2006' daki Hokkabaz'la gerçekleşecek. (2^M'deki Gora bu konuda bir ön çalışmaysa, 2008'deki Arog da bir kapıp koyverme sayılır.) Fakat 2^M'te önemli bir aşamadan bahsetmek gerekiyor. Sanat sineması kaynaklı, bu nedenle de daha farkında bir örnekten; Reha Erdem'in Korkuyorum Anne //nsan Nedir ki?'sinden. '

Reha Erdem sinemasının geri kalanı düşünüldüğünde adeta bir "albino" olan bu film neredeyse tamamen ana kucağıyla ilgilidir. Anasını bilmeyen, geçirdiği kaza sonucu babasını da geçici olarak hatırlamayan, esirgeyici ve buyurgan ana ikameleriyle dolu bir mahallenin evlat edindiği Ali'nin hikâyesi. Ali, bu komik-erkeksi ken-



Ara, Ümit Ünal 2007

dinden eminliklerle dolu mahallede (kasap, baba, sünnetçi, şoför) belki tek çocuk değil (terzi Neriman Hanım'ın Keten'i de vardır) ama tek Tombul Çocuk'tur; "Korkuyorum anne" cümlesinin tedirginliğiyle "Yapma baba" cümlesinin arasına sıkışmış bir parantez içi... Filmde herkes bedenlerin(in) olası halleriyle, ara aşamalarıyla, onların başına gelebileceklerle ilgilidir. Sünnet korkusundan korkunç insan vücudu fotoğraflarıyla dolu biyoloji atlasına, kasabın etlerinden dur durak bilmez bir alerjiye, spor akademisine hazırlanan genç kızdan buyurgan über-Anne terzi Neriman'ın "ince belliler ve kalın belliler"ine kadar, görünürdeki eğlence alttan alta ve dörtbir yandan beden korkusuyla döşenmiştir. (Film, olası bir politik beden imasını ille de sezmemizi istemez, daha çok korkuyu bir Türk-Osmanlı fo-pos'u sayılabilecek "mahalle"nin bünyesinde tatlı tatlı eritir.)

Herkesin soyunduğu ve birbirinin bedenini incelediği plaj sahnesinde, anne ikamelerinin en insaflısı olan hamile genç kadın Ali' ye bakarak şöyle der: "Ali bana hiç soyunmamış gibi geldi. Sanki vücudunun içinden başka biri bakıyor." Gerçekten de öyle; "Ali'nin vücudunun içinden bakan başka biri" muhtemelen kendi tombul kalıbının, "korkuyorum anne - yapma baba" parantezinin içinden ötekileri seyreden ve farkında olmadan farkında olan Ali'dir. Dünyaya atılmış tombul öznenin, farkında olmaktan başka çaresi yok gibidir.

Cem Yılmaz'ın 2006 tarihli Hokkabaz'ı, "korkuyorum anne"nin değilse de "yapma baba"nın trajikomedisidir. Miyop, tombul, üzerindeki gömleğe sığamayan, kartal bakışlı babasına bir türlü layık olamayan "hokkabaz oğul" komedisi, geçtiği ortam, temaları, vb. ile ilerki bir tombulluk komedisinin (Eyvah, Eyvah) ve komedi tombulunun da (Ata Demirer) öncülü sayılabilir. Hokkabaz'da, arzusu hilafına dünyaya atılmış tombulun su dolu tank numarasıyla ana rahmine dönme arzusu, bir leitmotif olarak filme eşlik ederse de, filmin sonunda tankın baba tarafından parçalandığı sahne ile bu nafile arzu da "cebren" ortadan kaldırılacaktır.

Gelelim saldırgan, tuttuğunu koparan ve tombulluğunun adını koyan başka bir tombula; Ara'nın (2008) agresif işadamı Ender (Erdem Akakçe)... Beyaz Türk denilen türe bir gerçeklik kazandıran, onun sıkışmışlığını, memleketin geri kalanıyla "rabıta"sını açıklayan sayılı filmlerden olan Ara, kentle ilgili arzular ve özlemlerle donanmış iki genç tekstilci erkek ve sevgilileri

arasında geçer. İkisinden tombul olanı Ender, bardan eve getirdiği kızın, "Bu eve getirdiğim ilk şişman, çirkin adam sensin," deyişini, "Çirkiniz ama bizim de bir hayranlar ordumuz falan var," esprisiyle karşılar. Ender, ironiye aşina yeni bir kuşağın temsilcisidir. Kendisi hakkında da çekinmeden kullanabileceği bir ironinin: "Kadir İnanır mı, kimin umurunda, Cüneyt Arkın mı, nayır, nolamaz!" İroniye aşina ya da değil, tombulluğu onu geçmişte kalmış (ama yeterince de yakın) bir kişisel tarihe bağlar; hem görünür olan hem de ironisi yapılan alaturka bir tarihe... "Evet albayım, tombulum, halkımızın büyük çoğunluğu gibi!" Oğuz Atay'ın çocukları.

(Aynı oyuncunun tombulluğunun nasıl tek boyutlu bir "eziklik" efektine yarayabileceğini görmek üzere Akakçe'yi kullanan bir yıl sonraki Karanlıktakiler'e bakılabilir. Bu filmin yönetmeni Çiiğan Innak'ın 2010 tarihli Prensesin Uykusu'ndaki tombul kütüphane memuru da herşeyi başlatan Masumiyet'in Yusufunun pembeye boyanmış, çocuksu bir versiyonudur. Film, Demirkubuz'a selam da yollar. Ama tombul özne, çelişkileri olmadan nedir ki? Sadece hırpalanmış bir oyuncak ayı...)



Recep İvedik 3, Togan Gökbakar 2010

Dönelim Recep İvedik 2 (2009) ve Recep İvedik 3'e (2010)... Bu iki filmde İvedik tombulluğunun saldırganlığı, biraz da filmlerin yaratıcılık eksikliğinden dolayı, bir nevi "orada durmuş bağıran adam" şeklinde sürer. Ama ikinci ve üçüncüde, tıpkı Korkuyorum Anne'nin annelerle dolu mahallesinin gizli otoritesi gibi Recep'in cüssesiyle baş edecek kadınlar da belirir. 2'deki küçük ve küfürbaz babaanne karşısında Recep neredeyse

küçülür, tortop olur, hatta oturduğu koltuğu kırdığı için "Ayısın işte, ayısın!" suçlamasıyla karşılanır.

3 ise Korkuyorum Anne'nin zararsız kadın şamatalarını fersah fersah aşan bir toplu göbek atma sahnesiyle açılır. Gene de Recep'in "üpış arası kokuyor burası" kabilinden tespitleri ona bu kadınlar dünyası karşısında belirgin bir üstünlük sağlamaz. Birinci filmde nisbeten Recep'in kontrolü altındaki dünyada aniden beliriveren "inek toynağı", "Roberto Carlos bacağı", o bilek, bu filmlerde kadın bedeninin tümü, ahject[2] bir bütün halinde filme ağırlığını koyar.

2010 tarihli Çoğunluk, buyurgan bir babanın peşinde zorla spor



Recep İvedik 3, Togan Gökbakar 2010

yapmaya çıkanlmış tombul bir oğlan çocuğu görüntüsüyle açılır ve aile sofrası başında yemeğe yumulan tombul bir genç erkek görüntüsüyle sona erer. Çoğunluk'ta tombulluk, Ara'daki karakterin gizlemeye çalıştığı, geride bırakılmış (oradaki gibi sofistikasyon iddiaları da olmayan) birorta sınıf kimliğini tam "vuku bulduğu" yerde, ailede, evin içinde, aynı zamanda gecikmiş ergenlikte sabitlemeye yarar. Çoğunluk'ta tombulluk, sıkışmışlığın, yerinden çıkamama-nın, yerinden çıkmak istememenin, dolayısıyla statükoyu muhafaza etmenin metaforudur. Ama bu onun yer yer Recep İvedik'teki kadar abject olmasını engellemez, aynca abject'in sadece fantastik beden-selliklerle uğraşan filmlerin' tasarrufunda olmadığını da düşündürür.

Oğul Mertkan'ın (Bartu Küçükçağlayan) babası ve iş arkadaşla-nyla birlikte saunaya girdikleri sahnede homoerotik imalar taşıyan erkek çıplaklığı, Mertkan'ın küçümsediği -sonuçta ölerek bedeniyle de filmi terk eden- hizmetçiden "kötü kokuyor" diye bahsedişi, annenin "yüzünden ameliyatla alınan leke izinin vücudun başka yerinden alınan deri parçasıyla kapatılması", uzun, ağır ve tepkisiz Mertkan'ın kankalannın onun tam tersi küçük, sıska ve kıpır kıpır olmaları bize bu filmde sadece tombulluğun değil, bedenselliğin başka tezahürlerinin de filmin tiksindirici bulduğu şeyleri imlemekte işe yaradığını gösterir.

Çoğunluk, sözünü ettiğim bu filmler çerçevesinde, dünyaya her adım atışı muhtemelen fiyaskoyla sonuçlanacak, zaten de adım atmak istemeyen, bu fikirden nefret eden tombul bedenin nihai filmi şimdilik. Yusuftan gelen çizgi onda bir döngü çizip kendi üzerine kapanıyor. Tombul bir kurtçuk... Tombul bedeni korkaklıktan ataklığa, saldırganlıktan edilgenliğe, ataklıkla özdeşleştirilen erkeklik anlayışlarından (ki bunlar komedide de "ciddi" filmlerde de tombul erkek bedeni karşısında muhtemelen aynı tepkiyi duyuyorlar) anneye sığınma arzusunun dışavurumlarına kadar çeşitli biçimlerde kullanmak mümkün.

İlginç olan, tombul bedenin (en azından bizim sinemamız için) belli bir "çelik beden"ler tasavvurundan çokdaha inandırıcı, göründüğünden çok daha az akıl almaz/anlaşılabilir ve aynca tartışma başlatabilir olması; Deli Yürek, Ejder Kapanı, Sultanın Sırrı, Romantik Komedi, Bir Avuç Deniz ya da Büşra gibi filmlerde sadece bir şaka olarak beliren günümüz "Türk 'fit'liği"nin tam tersi bu... Nasıl belli bir Amerikan sineması bizim sinema iklimimiz değilse, bir tür gym-built body de sanki bize bir şey anlatmaktan uzak. Bence ısrarla kendisine işaret edilmesini isteyen bir sendrom olarak tombulların belirişi, belki de buna ve ötesine dair bir şeyler söylüyor.



Maskeli Beşler: Irak, Murat Aslan 2006

COĞRAFİ KAYITSIZLIK Kurtlar Vadisi: /rak ve Maskeli Beşler: /rak

Boğaç Ergene

Kurtlar Vadisi: /rak (KV/) 2003 yılında Kuzey Irak'ta, Süleymaniye şehrinde konuşlanmış Türk Silahlı Kuvvetler mensuplarının Amerikalı askerler ve Peşmergelerce tutuklanıp, başlarına çuval geçirilerek bir süre alıkoyulduktan sonra sınır dışı edilmelerinin intikamını almak için Irak'a giden Türk gizli servisi elemanlarından Polat Alemdar (Necati Şaşmaz) ve ekibininAmerikan kuvvetleriyle yaşadığı mücadeleyi konu ediyor. İntikam hayalinin başlangıcında, yaşadığı olaydan duyduğu utançla intihar eden bir Türk subayı var.[3] Maskeli Beşler: /rak (MB/) ise beş kişiden oluşan bir hırsızlar çetesinin Kerkük'te, Amerikan kontrolü altında bulunan Taşlık Petrol Tesisi'ni ele geçirip, bölgenin petrolünü Türkiye'ye aktarmak amacıyla yaptıkları bir eylemin komedi hikâyesi.

Bu iki filmin ortak noktaları fazla. İkisi de 2003 yılında, Irak'ın Amerikan Birleşik Devletleri tarafından işgali sonrasında, bu işgali bir şekilde anlamlandırma çabası ve bölgedeki gelişmelere müdahil olma arzusu üzerine inşa edilmişler. Her iki film de Amerikan güçlerini ve onların bölgedeki destekçileri konumunda gösterilen Kürt-leri Türkiye'nin başlıca hasımları olarak imliyorlar. Ve her iki film de Irak'ın işgali süresince

Türkiye'ye yapılan haksızlıkları karşı tarafa ödetme hayalini temsil ediyorlar.

MB/, Irak'ın ABD tarafından işgalinin ana nedeninin petrol olduğunu ima ediyor. Filme göre işgalci Amerikalıların ve işgalden yarar sağlayan Iraklı Kürtlerin amaçlan bölgedeki petrol kaynaklarının kontrolünü ele geçirmek. Filmin kahramanları da Türkiye'nin bölgedeki petrol kaynaklarından yararlanmaya ABD'den daha fazla hakkı olduğu inancıyla Taşlık Petrol Tesisi'ni Amerikalılardan ele geçirip petrol akışını Türkiye'ye yöneltiyorlar. Bu eylemin karşısında Türk devletinden beklentileri ise İstanbul'da "iki ya da üç benzin istasyonu". Petrol, KV/'da da önemli bir rol oynuyor. Örneğin, bir sahnede Kürt, Arap ve Türkmen temsilciler, Amerikalı yetkililerle bir araya gelip petrol gelirlerinin nasıl paylaşılması gerektiği konusunda pazarlığa girişiyorlar. Ama film, Amerikan işgalinin ardında yatan nedeni Batı'nın veAmerika'nın haçlı zihniyetinde buluyor. Filmin esas kötü karakteri, Irak'taki Amerikan güçlerinin idarecisi durumda olan (ki resmi sıfatının ne olduğu filmde anlaşılmıyor) Sam Marshall (Billy Zane) sofu bir Hıristiyan. Bir sahnede Marshall, dua edip kendisini "vaat edilmiş topraklara" Hıristiyanlığı yaymak için gönderen Tanrı'ya şükranlarını sunarken, Amerikalıların Irak'ta bulunmalarının gerçek nedenini de izleyicilere ifşa etmiş oluyor.[4]

Bu noktada ilginç olan KV/'nın uygarlıklar çatışması teması üzerine kurulmuş olması. Film kötü adam Sam Marshall'ın karşısına entelektüel hasım ve Müslüman karşı-örnek olarak (şaşırtıcı bir şekilde, Polat Alemdar yerine) Kadiri Şeyh Abdurrahman Halis Kerkü-ki'yi (Ghassan Massoud) yerleştiriyor.[5] Marshall filmde, iyi bir Hı-ristiyandan beklenmeyecek bir şekilde, Iraklı Müslümanları katledip organlarını New York, Londra veTelAviv'deki alıcılara satarken, Şeyh Kerküki, Batılı bir gazeteciyi onu öldürmek isteyen Müslüman militanların elinden kurtarıp onlara gerçek Müslümanların nasıl savaşmaları gerektiği konusunda bir ders veriyor. Başka bir sahnede ise Şeyh, kocası Amerikan askerleri tarafından öldürülen Leyla'yı (Bergüzar Korel) canlı bomba olma kararından gene İslami prensiplere atıfta bulunarak vazgeçirmeye çalışıyor.[6] Film Şeyh Kerkü-ki'nin bir Müslüman olarak alçakgönüllülüğünü, eli açıklığını, zayıfı, yetimi ve fakiri tekkesinde koruma ve kollama güdüsünü, Mar-shall'ın Hıristiyan fanatizminin ve saldırganlığının bir karşıtı olarak sunuyor.5

Filme göre bu uygarlıklar çatışması sürecinde Yahudiler de, Müslümanların karşısında ve Hıristiyanların yanında yer alıyorlar. Film bu izlenimi çeşitli şekillerde yaratıyor. Örneğin, yukarıda bahsedilen otel sahnesi öncesinde kameralar otelin lüks salonunda yemek yiyen Batılılar üzerinde dolaşırken, seyircinin gözüne büyük ölçüde karikatürleştirilmiş ortodoks kıyafetinden Yahudi olduğunu anladığımız bir kişi çarpıyor. Bu noktada filmi yapanların seyirci tarafından sorulmasını istedikleri sorunun şu olduğunu anlıyoruz: "Bu Yahudi'nin Irak'ta ne işi var?" Ve hatta: "Acaba PKK'ya mı gidiyor?" Daha aleni olarak, başka bir sahnede, Marshall'ın ekibinde olup Ebu Garib hapishanesinde haksız olarak tutulan Müslüman tutsakların organlarını çıkarıp Batılı ülkelere ve İsrail'e satılmasını sağlayan doktorun (Gary Busey) Yahudi olduğunu öğreniyoruz.[7] Genel olarak KV/'daki önemli Batılı karakterlerin hepsi piskopat özelliklere sahip kişilikler ve film Türkiye'deki yaygın Batı-karşıtı ve anti-semitik komplo teorilerinden çokça besleniyor.

MB/'da KV/'da olduğu ölçüde Batı-karşıtı ve milliyetçi bir damar yok. Hikâyenin kahramanlarının amacı bir haçlı seferine karşı direnç göstermek değil, Irak petrollerinden, Amerikalılar ve Kürtler kadar olmasa bile, sebeplenmek. Beş kişilik çetenin üyelerinden Tezcanlı Tezcan'ın (Şafak Sezer) bir Amerikalı kadın askere (Tatsyana Tsvi-



Kurtlar Vadisi: Irak, Serdar Akar 2005

keviç) olan platonik aşkı, dinsel ve kültürel farklara rağmen insani ilişkilerin gelişebileceğinin, bunun normal olduğunun bir ifadesi. KV/'nın aksine, MB/'da taraflar "bizler ve onlar" şeklinde konumlanmış durumda

değiller. Daha sonraTezcan'ın rüyası olduğunu anladığımız bir sahnede filmin kahramanları Amerikalı askerlerle tavlaoy-nayıp yağlı güreş tutuyorlar. Ve aynca KV/'nın aksine MB/'nın Irak' taki olaylar hakkında uzun boylu edeceği bir sözü ve "derin" analizleri de yok. Irak'taki sorun basit anlamıyla bir çıkar çatışması; film bu çatışma etrafında tarafların stratejik pozisyon almalarını ve gerekirse taraf değiştirmelerini normal bir davranış olarak gösteriyor.

Ancak iki filmi birbirine bağlayan başka bir unsur var. Bu da, filmleri yapanların Irak'ın tarihi, coğrafyası ve bölgede yaşayan kültürler hakkında göstermiş oldukları bilgisizlik ve önyargılar, bu bilgisizliğin ve önyargıların Türk toplumunun Irak'ı ve Irak'ta yaşayanları nasıl tahayyül ettiklerine dair ima ettikleri. MB/, belki de bir komedi olması dolayısıyla, bu imalar konusunda KV/'dan daha pervasız. Filmde Kürtlerden başka bir Iraklı grubu göremiyoruz. Kürt tiplemeleri de "Türk" insanının kafasındaki Kürt arketipini yansıtıyor. Filmin ana Kürt karakteri, Erdal Tosun'un canlandırdığı "Peşto".

Peşto, Taşlık Petrol Tesisi'nin yakınlarında olduğunu anladığımız bir benzin istasyonunun sahibi. Tesisten temin ettiği petrolü, istasyonun bodrumunda benzine çevirip satıyor. Bu yüzden beşli çetenin tesisi ele geçirmesi onun için bir sorun teşkil ediyor. Dolayısıyla filmin başında Türkleri petrolü paylaşmaya ikna etmeyi deniyor. Çete bunu kabul etmeyince önce Amerikan güçlerini devreye sokmaya çalışıyor, sonra da tesise saldırı için diğer Kürtlerle birleşiyor. Peş-to şişman, çirkin, pis (saçlar yağlı, dişler sarı), yalancı ve fırsatçı bir karakter. İşbirliği yaptığı diğer Kürt karakterlerle birlikte gözü petrolden başka bir şey görmüyor. Irak'taki Amerikan işgaline de bu yüzden destek veriyor. Benzin istasyonunun duvarında Mesut Bar-zani ve Celal Talabani'nin resimleriyle birlikte ABD başkanı George W. Bush'un resmi var. Benzin sattığı diğer Kürt karakter "Ağa" (Cezmi Baskın) ise kültürel dejenerasyonunu taktığı kovboy şapkası ve giydiği kovboy çizmeleriyle gösteriyor. Amerikan yapımı ciplerden inmiyor. Kalaşnikof taşıyan "kıro" tipli, bıyıklı ve güneş gözlüklü korumalarıyla dolaşıyor. Benzinin kalitesini tadından anlıyor.

Bu iki Kürt karaktere bilinçli olarak atfedilen özelliklerin yanı sıra bu tiplemeleri bizim açımızdan ilginç kılan, Türk aktörlerin Kürt karakterleri

nasıl canlandırdıkları. Aktörler Türkçeyi aksanlı konuşmaya çalışarak karakterlerin Kürt kimliklerin\ vurguluyorlar. Konuşmalar ağızlar yayılarak, genizden, abartılı mimiklerle yapılıyor. Ancak bu konuşma şeklinin neden anadili Kürtçe olan kişilere atfedilmesi gerektiği belli değil. Örneğin, özellikle Baskın'ın canlandırdığı Ağa karakterinin konuşma şekli yıllar önce Şener Şen'in canlandırdığı, Arap kökenli, Züğürt Ağa tipiyle büyük benzerlikler taşıyor. Bu benzerlik, aktörlerin Kürt karakterleri kafalarında nasıl canlandırdıkları konusunda önemli bir ipucu sunuyor. Aktörlerin Kürt aksanıyla Arap aksanını birbirinden ayırma gibi bir kaygılan yok. Muhtemelen bu aksanlar arasındaki farklar hakkında bir bilgileri de yok. Zihinlerinde bir "doğulu" tipolojisi var ve hangi kökenden gelmiş olursa olsun, doğulu olduğunu düşündükleri tüm karakterleri aynı şekilde canlandırıyorlar. Bu bağlamda etnik ve kültürel farklar onlar açısından önemli değil.

Aynı türden cehalet örnekleri filmin diğer öğelerinde de göze çarpıyor. Filme göre Kuzey Irak coğrafyası, Amerikan vahşi batısı-



Yılan Eğiticisi, Jean-Leûn GĞröme, 1880

nı andıran, yılanlarla, çıyanlarla dolu kurak bir çöl. Filmin başında göze çarpan, Peşto'nun benzin istasyonu önündeki pompaya asılmış "Arapça" görünümlü yazı Arapça değil. Kürtçe de değil. Aslında yazı bile değil. Birbirleriyle ilintisi olmayan, Arapça harf görünümlü dört beş şeklin yan yana konulmasından ibaret bir karalama. Bu görüntü (Said'in Şarkiyatçılık isimli kitabının bir baskısının kapağında da kullanılan) Jean-Le6n

Geröme'un Yılan Eğiticisi (1880) adlı resmini andırıyor. Geröme'un resminde de duvara yerleştirilmiş Arapça yazılar aslında hiçbir anlamı olmayan, Arapça harf görüntüsü veren şekillerin gelişigüzel bir şekilde bir araya getirilmesinden oluşuyor. Her iki görüntüde de "öteki" ile kurulan ilişki bilgiden kaynaklanan bir ilişki değil, "öteki" hakkında "ben"in bilgisizliğini imleyen bir ilişki. Dahası filmin bir bölümünde kullanılan, izleyicinin Arapça olduğunu düşündüğü şarkı da, genizden çıkan ve bu yüzden de Arapçayı andırdığına inanılan anlamsız seslerin birbiri ardından tekrar edildiği bir parça. Tüm bu belirtiler "doğu"nun MB/'yı yapanların kafalarında çok da derinliği, nüansları ve ayrımları olmayan bir imajı olduğunu gösteriyor.

Öteki'ye dair olan cehalet KV/'da farklı şekillerde ortaya çıkıyor.



Maskeli Beşler: Irak, Murat Aslan 2006

MBI'ya göre KV/'nın Irak'taki etnik farklılıkları daha derinden ve gerçekçi yansıtma iddiası var. Ama bu farklılıklar bir şekilde gene arketipler olarak ortaya çıkıyor. Kürtleri, örneğin, giydikleri gri-ye-şil Peşmerge kıyafetlerden ve kahverengi "mekaplardan" ayırt ediyoruz. Araplar hep kafalarına poşu takıyor. Türkmenler, belki de Türklere daha yakın oldukları anlaşılsın diye, daha çok takım elbise giyiyor. İlginç olan, film bu arketipleri yerleştirmeden önce, anlatıda kimin kim olduğunun anlaşılmaması. Mesela, filmin başında yeı alan düğünün sahiplerinin Kürtler değil de Araplar olduğu ancak daha sonra ortaya çıkıyor. Ben damadın geline verdiği hediye hançerin, Kürt kimliği iyi bilinen Sultan

Selahaddin zamanından kaldığını söylendiği için filmi izlerken düğün sahiplerinin Kürt olduklarını düşünmüştüm. Filmi yapanlar farklı etnik gruplar arasında, giysileri kullanarak kendilerinin stereotipik hale getirdikleri farld.ılık lar dışında, ayrım yapabilecek donanıma sahip değiller. Bu tür bi ayrım en kolay şekliyle dil farkları kullanılarak yapılabilirdi. Amı filmde hemen herkes Türkçe konuşuyor. Öyle görünüyor ki dil dı şındaki daha ince farkları ne filmi yapanların gösterebilme, ne dı genel olarak, film seyircisinin fark edebilme yetisi var. Bir başk



Maskeli Beşler: Irak, Murat Aslan 2006

deyişle, Türkler "ötekiler" arasındaki farkları karikatürleştirmeden göstermekte zorluk çekiyor. Bu arada Arap düğünlerinin ciddi bir şekilde Anadolu düğünlerine, Leyla karakterinin de Hollywood filmlerindeki Arap güzellerine benzediğini fark ediyoruz.

Benzer şekilde Irak toplumunun dini yapısı da filmde yanlış tanıtılıyor. KVI'ya göre Irak'ta yaşayan tüm Müslümanlar Sünni ve hemen hepsi Kadiri tarikatına bağlı. Bu görüntü iki yönden aldatıcı. Birincisi, bu durum Irak'ta tarikatların, şehirli, sektiler ve orta-sınıf bir hayat tarzının yaygınlaştığı 20. yüzyıl boyunca geriledikleri bilgisiyle çelişiyor. İnsan ister istemez kendine soruyor: Neden 19. yüzyılda, köy ortamında yaşamış bir Kadiri şeyhi temsil etsin Irak' taki modern İslami hayatı ve inançları? İkincisi ve daha önemlisi, Şiiler nerede? Türkmenlerin temsil edildiği bir ortamda Irak nüfusunun yüzde altmışını Şii toplumunun liderlerini neden görmüyoruz filmde? Ve Şiilere dair bu körlük filmi yapanlar ve izleyenler açısından ne ifade ediyor?

Her iki filmde de yakın dönem Irak tarihi veya Saddarn Hüseyin dönemi hakkında hiçbir bilgi verilmiyor. Dolayısıyla her iki film de Kürtlerin neden Amerikan güçlerini desteklendikleri sorusunu cevaplamıyor. Saddam döneminde Kürtlerin çektikleri, bu ilişkinin nedenlerine ve niteliğine ışık saçabilecekken, filmler Kürtlerin Amerikalılarla ilişkilerini tarihsizleştiriyor. Bu tarihsizleştirme, Kürtlerin politik ve ekonomik seçimlerini bağlamlarından koparıp, ima yoluyla bile olsa, onların politikalarına özcü bir nitelik atfediyor. Diğer bir deyişle Kürtler tarihsel nedenlerden dolayı değil, kendi kaypak ve fırsatçı karakterlerinden dolayı, Türklere ve Araplara karşı öteden beri var olan kinleri yüzünden vatanlarına ihanet etmiş ve işgalcilerle işbirliğine girmiş oluyorlar.

Aynca Irak coğrafyasına dair referanslar da bir hayli bulanık. Olayların nerede geçtiği genelde belli olmuyor. KVJ'ya göre Polat ve adamları Türkiye'den BMW X5 SUV'lerinde Irak'a doğru yola çıkıyor. Yolda, Abdülhey'in Kürt olduklarını söylediği kahverengi me-kaplı üç Peşmerge'yi paraladıktan sonra, neresi olduğunu bilmediğimiz hedeflerine varıyorlar. Bu hedef Batılı (ve yukarda bahsedilen ortodoks Yahudi) konuğun kaldığı çok lüks bir otel. Film bize otelin hangi şehirde olduğunu söylemiyor. İlk kuşkumuz, üç Peş-merge'yi saymazsak yolda başlarına bir şey gelmemiş olmasından dolayı Polat ve adamlarının Türkiye yakınlarında bir yerde, mesela Musul'da olabileceği. Ama daha sonra öğreniyoruz ki otel Sam Marshall'ın da yaşadığı Amerikan kumanda merkezine ve Ebu Garib hapishanesine çok yakın. Dolayısıyla Polat ve adamlarının Türk pasaportlarıyla ve BMW cipleriyle hiç durdurulmadan, işgal altındaki bir ülkede yüzlerce kilometre gidip sonunda Bağdat'a ulaştıkları anlaşılıyor. Eğer Bağdat Türkiye sınırına yakın bir noktada bulunuyor olsa inandırıcı olabilir belki bu durum. Ancak daha sonra Polat ve adanılan gene filmin nerede olduğunu belirtmediği bir meydanda Amerikalılarla çatışmaya giriyor. Bu nokta bir kasaba merkezi gibi görünüyor seyirciye ve çevrede Türkmen grupların da bulunması mekânın muhtemelen Bağdat olmayıp daha kuzeyde, Türkiye sınırına yakın bir yerde olduğu izlenimini yaratıyor. Aynı coğrafi kayıtsızlık MBJ'da da bulunmakta. Beşli çete Kerkük'e, nasıl olduğu anlaşılmayan bir şekilde, havadan paraşütle iniyorlar! Filmin sonunda petrol borularının içinden yürüyerek Türkiye'ye geri dönüyorlar. Tekrarlamakta yarar var. Bizim açımızdan her iki filmde de sorun kurgularının saçmalığı değil, Irak coğrafyasıyla ilgili yapılan herhangi bir

iddianın veya imanın Türkiye'de hiçbir eleştiriyle karşılanmayacak olmasına dayanan haklı güven. Bir başka deyişle, bu tür bilgilerin inandırıcı bir hikâye anlatmak için gerekli olduklarının düşünülmemesi.

MBI ve *KVI*, sinema sanatı bağlamında (kesinlikle) birer başyapıt olmasalar da Türk toplumunun kendi coğrafyası dışında Ortadoğu'yu nasıl algıladığı ve bu coğrafyada kendi "doğusunu" nasıl tahayyül ettiği konusunda bilgilendirici iki film. Bu anlamda gözden kaçmaması gerek nokta her iki filmde de "Türk" insanının kafasında yerleşik olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu'ya dair klişelerin nasıl kolayca Irak coğrafyasına ithaf edildiği. Irak "bizim" doğumuzun doğusu, güneyimizin güneyi. Irak ta bizim ırak coğrafyalar gibi sıcak, kurak, kırsal, geri kalmış. Oranın da tarihini ve mekânlarım neredeyse hiç bilmiyoruz ve bilmeyince de uyduruyoruz. Ve bizler kendi Kürt'ümüzü ve Arap'ımızı nasıl bir türlü anlayamıyorsak, Irak'ın Kürt'ünü ve Arap'ını da öyle anlayamıyoruz.



Duvara Karşı, Fatih Akın 2004

1

Korkuyorum Anne (Reha Erdem *2^H)* filminden.

2

İğrenç, zillet, dışarı atılan -*haz.n.*

3

Filmde geçen intihar sahnesi gerçek olmamasına rağmen daha sonra medyada "Türk subayı intihar eder mi?" konulu bir tartışma da yarattı. Bkz. hurarsiv. hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=3853968.

4

Film ne yazık ki Irak'ın kime ve ne zaman vaat edilmiş olduğunu açıklamıyor. Ancak Marshall'ın duasından vaat edenin Tanrı olduğunu anlıyoruz.

5

ruz, daha fazla islemek için mi birbirinizi dolandırıyorsunuz? Silah istiyoruz dediniz gönderdik, savaşmayı kabul ettiniz. Ama askerlerinizi göndermeden pazarlığa kalktınız ve sonra yine para istediniz. Nasıl unutursunuz komünistlerden kurtarmamız için yalvardığınızı? Niye alındığınızı söyleyeyim. Çünkü artık size ihtiyacımız yok." Alemdar ın bu sözlere cevabı ise filmin ana kahramanından beklenmeyecek kadar sönük ve hazırlıksız: "Ben siyasi parti lideri değilim. Diplomat ya da asker de değilim. Aynen senin de dediğin gibi ben Türküm. Ve bir Türkün kafasına çuval geçirecek adamın dünyasını başına yıkarım! Şimdi kes sesini ve tak şunu (çuvalı)!"

6

"Canlı bomba olmak Allah'a bir değil de iki büyük isyan demektir. Birincisi Allah'tan umudu keserek kendi canına kıymak. İkincisi de düşmanınla beraber masum kişilere de kıymayı göze alman demektir. Canlı bomba olduğun zaman kaç masumun öleceğini bilebilir misin? Bilemezsin. Onu bilmediğin için de gerçekte şu veya bu kadar masumu değil, sanki bütün insanlığı öldürmüş gibi olursun... Müslümanlara bu fikri aşılayanlar ve onlardan intihar komandosu devşiren-ler Hasan Sabbah fitnesini hortlatanlardır. Bu bir kıyamet alametidir kızım ve şeytan işidir. Acını

anlıyorum kızım ama Müslümanları dünyaya korkunç insanlar gibi gösteren canlı bombalara heves ettiğini görünce üzülüyorum."

Bu sözler, her ne kadar canlı bomba eylemlerinin İslami olmayan bir mücadele tarzı olduğunu vurgulasa da, gerçek hayatta farklı İslami kaynaklar ve otoriteler arasında bu tür eylemlerin meşruiyeti konusunda fikir ayrılığı bulunuyor. Bkz. www.meforum.org/530/must-innocents-die-the-islamic-debale-over. Öte yandan, bu sözleri ilginç kılan bir nokta ise filmin başında Süleymaniye'de Amerikalı askerler ve Peşmerge kuvvetlerince çevreleri sarılan Türk askerlerinin Ankara'ya telefon açıp komutanlarından düşmanla çatışarak ölmek için emir istemeleri ("Komutanım, ölmek için emirlerinizi bekliyorum dedim, arz ederim!"). Yani film bir yandan İslamofobik çevreler tarafından, canlı bomba eylemleriyle özdeşleştirip İslam'a atfedilen fanatizm suçlamasını İslam'ın bu türde fanatikçe eylemlere izin veremeyeceği teziyle reddederken (ve reddedişle beraber eylemin fanatik niteliğini ima yoluyla bile olsa kabul ederken), öte yandan Türk askerinin düşmanla olan umutsuz bir çatışmada, sonucun değişmeyeceğini bile bile kendini feda etme istemini yüceltiyor. Elbette, filmde Türk askerlerine atfedilen sözler Mustafa Kemal' in Çanakkale Savaşı'nda emrindeki askerlere verdiği emri akla getiriyor.

7

Doktor bu sahnede Marshall'ın Hıristiyanların Tanrı katında üstünlüğüne olan inancına şu sözlerle karşılık veriyor: "Ama benim halkım (Yahudiler) Tan-rı'yla pazarlık yapabilen tek halktır ve işte bu yüzden benim bildiğim soyum cenneti kimseye bırakmaz."

GÖÇMEN Duvara Karşı Bir Beden

Nejat Ulusay

Göçmenin bedeni, görünürlüğü en aşikâr, en korunmasız bedenlerden biridir. Bundan yanm yüzyıl önce Federal Almanya'ya Türkiye' den ilk kez giden göçmen işçilerin, yolculuk öncesi süreçte yapılan sağlık kontrollerine ilişkin siyah-beyaz fotoğraflarını hatırlayın. Toplu kontroller sırasında anonimleşen bu nesneleşmiş beden görüntüleri, karşımıza her çıktıklarında aynı mahcubiyeti duyanz. Bu fotoğraflar, şimdilerin Ege ya da Akdeniz'de, şu ya da bu medeni ülkenin karasularındaki kaçak göçmenlerin boğulmuş bedenlerini belgeleyen görüntülerin yanında masum kalabilir. Peki, fuhuş operasyonlarında kameralara "yakalanan" seks işçisi "yabancı kadın-lar"ın görüntüleri neler söylüyor bize? Kıyıya vurmuş ölü bedenler ya da fuhuşa zorlanan kadın bedenleri... Her birinde mahcubiyetimiz katlanarak büyüyor.

Göçmen, daha iyi bir hayat için bütün varlığıyla, ama en çok bedeniyle sınava tabi tutulan bir öznedir. İşte tam da bu nedenle, yasal ya da yasadışı göçmenlerin hikâyelerinin anlatıldığı birçok film, bedeni entrikasının merkezine taşır. Adı belirtilmemiş eski bir Sovyet-ler Birliği cumhuriyetinde başlayan *Daima Lilya*'da *(Lilja 4-ever*, Lukas Moodysson, İsveç, 2002), annesinin ABD'ye göç ederek kendisini alkolik babasıyla bıraktığı genç bir kız, ayakta kalabilmek için fahişelik yapmaya başlar; ardından iş bulma vaadiyle kandırılır ve İsveç'te bir eve kapatılarak tutsak edilerek cinsel bir köle haline getirilir. *Balalayka*'da (Ali Özgentürk, Türkiye, 2^W), eski Sovyet-ler'den bir otobüs dolusu kadının "bedenleri", ikiyüzlü bir alışverişin nesnelerine dönüşerek bir ülkeden diğerine pazarlanmak üzere taşınır. *Kirli Küçük Şeyler (Dirty Pretty Things*, Stephen Frears, 2002) Londra'da, göçmenlerin ölümü göze alarak kendi beden parçalarını, Batılı bedenleri iyileştirmek üzere bir bağış gibi sundukları organ ticaretini anlatır. *Maria Full ofGrace'in* (Joshua Marston, Kolombiya-ABD-Ekvator, 2^M) on yedi yaşındaki Kolombiyalı Maria'sı, midesindeki haplarla ABD'ye uyuşturucu taşırken, benzeri maddeleri tüketerek huzur arayan Amerikalıların ne Maria'nın başına geleceklerden haberleri olacak, ne de aslında onunla ne kadar yakın bir ilişki içinde bulunduklarının farkına varacaklardır. Bu filmlerin de anlattığı gibi göçmenin "değersiz" bedeni

liberal dünyanın emek, seks, uyuşturucu ve organ trafiğinin hedefinde yer alır ve bu nedenle ağır bir risk altındadır.

Göçmen için bedeni, bir yere ulaşmanın, orada kalabilmenin, bir biçimde varlığını sürdürebilmenin ya da başka bir dünyada varoluşun dayanılmaz ağırlığıyla baş edebilmenin vasıtası haline gelir. *Gö-nülçelen'de (Chouchou,* Merzak Allouache, Fransa, 2003), eşcinsel bir travesti olan Cezayirli Chouchou, üzerinde Peru'ya özgü pançosu ve başındaki yerel şapkasıyla, Pinochet'nin zulmünden kaçan siyasi bir sığınmacı olduğunu belirterek Fransa'ya giriş yapar. Ana Kokkinos'un *Head On* (Avustralya, l 998) adlı filminde, farklı kültürler ve kimlikler arasında sıkışıp kalan Yunan asıllı Ari, ailesinin beklentileri ile eşcinsel arzulan, ev sahibi ülkenin hayat tarzları ile göçmen kimliği arasındaki gerilimle başa çıkamadığında dans ederek bedenini özgürleştirmeyi, rastgele cinsel yakınlaşmalarla hayal kırıklığından kurtulmayı dener. Sulbiya Günar'ın *Saniye'nin Tutku*-su'nda *(Saniye's Lust,* 2003) ise, hamile kalma arzusu bir tür saplantıya dönüşen Saniye'nin, bir metafor haline gelen kendi bedeni üzerinden bir yandan annesiyle, yani kökleriyle ilişki kurmaya, diğer yandan Almanya'ya yerleşmeye, oraya ait olmaya çalıştığı söylenebilir.

"Göçmen" yada "Türk-Alman sineması"nda bedeni dikkat ^ki-ci bir biçimde, filmlerindeki temel izleklerin ayrılmaz bir parçası haline getiren yönetmen, Fatih Akın'dır. Onun filmlerinde yalnızca kanlı-canlı kişiler değil, ölüler de zamanımıza özgü bir mobilitenin ritmine yakışır bir biçimde yer alırlar. Yönetmenin *Temmuz'da (im Juli,* 2^00 adlı filminde İsa, Almanya'da ölen amcasının naaşını, onu kendi ülkesinde defnetmek için, Berlin'den İstanbul'a otomobilinin bagajında taşır. *Yaşamın Kıyısında (Auf der anderen seite,* 2007) iki kadının, Yeter'in ve Lotte'nin cenazelerinin, sırasıyla Almanya'dan ve Türkiye'den karşı yönlere gönderilmek üzere uçaklara yüklendiği iki ayn sahne içerir. Ancak Akın'ın *Duvara Karşı'sı (Gegen die Wand,* 2004), yalnızca hayat-ölüm ikiliği ve beden-ruh birliği değil, kadın ve melodram ilişkisi bağlamında da bedenin rolüne ilişkin sofistike bir analiz, yıkıcı bir metin olarak değerlendirilebilir. Yalnızca bir tek filmiyle Türk-Alman sinemasının parçası haline getirilen Kutluğ Ataman da, Berlin'de çektiği *Lola ve Bilidi-kid'de (Lola und Bilidikid,* 1999), patriarkinin bedensel hiyerarşisinde kadınlardan da aşağı bir konuma layık görülen travestileri anlatının merkezine yerleştirir. Bu iki film,

göçmenlik, toplumsal cinsiyet ve beden üzerine çokkatmanlı birer sinemasal metin olma özelliğine sahiptirler.

Beden dış görünüşümüzün taşıyıcısıdır. Bir enstrüman olarak bedenimiz aracılığıyla geliştirdiğimiz ve başkalarına sunduğumuz mimik, jest ve davranışlarımız ile bedenimizi örten giysilerimiz kendimizi ifade etmenin başlıca unsurlarıdır. Bütün bunlarla beden, kendine bir dil oluşturur. Sözlü dilin de bedenimiz olmadan var olmayacağını hatırlamak gerekir. Öyleyse beden, her zaman toplumsal bir olgudur; bizleri toplumsal olana eklemleyen ya da kimi nedenlerle ondan uzaklaştıran bir araçtır. Beden, kadın ve erkek, hete-roseksüel ve eşcinsel gibi, toplumsal cinsiyet ve cinsellik temelli kategorilerden ayn düşünülemez. Beden, çeşitli kimlik performanslarının ve kültürel temsillerin kendisi üzerinden gerçekleştiği kanlı-canlı bir mecradır. İşte bu iki film de anlatılarını bedene ilişkin bu parametreleri içeren bir bağlamda inşa ederler.

"Bedenime sahip olabilirsin, ama ruhuma asla"

Duvara Karşı, f ilminerkek kahramanı Cahit'in, bir bardan çıktıktan sonra otomobilini şiddetle bir duvara çarpmasıyla başlar. Bu açılış sekansını hastane sahneleri izler. Filmin kadın ve asıl kahramanı Sibel'i kolu sargılı, Cahit'i ise boyunlukla görürüz. Her ikisi de farklı yöntemlerle intihara teşebbüs etmiş, ancak ne Cahit, nede Sibel bunu ölmek için yapmışlardır. Cahit, doktorun, "İntihar etmenin bin türlü yolu varken niye duvara toslamayı seçiyorsun?” sorusuna, bir başka soruyla, "İntihar etmek istediğimi nereden çıkarıyorsunuz?” diyerek karşılık verir. Doktor, Cahit'e fren izinin olmadığını hatırlatır ve ona hayatta anlamlı bir şeyler yapmasını önerir. Çok sevdiği ilk karısını kaybettiğini daha sonra öğreneceğimiz Cahit'in sıkıntısı, kayıp travmasından çok bir varoluş sorunu, ya da "sanat sinemasının terimleriyle ifade edersek, bir yabancılaşma meselesi olarak açıklanabilir.[1] Filmin erkek kahramanı ruhunun acılarıyla boğuşurken, bileğini keserek ölümü deneyen Sibel, Cahit'in, neden ölmek istediğine ilişkin sorusuna, bedenini ve arzularını öne sürerek karşılık verir: "Burnumu güzel buluyor musun? Burnumu abim kırdı. Beni el ele tutuşurken yakaladığı için!" Cahit, Sibel'in bumuna dokunurken, genç kadın devam eder: "Şimdi de göğüslerime dokun! Hiç bu kadar muhteşem göğüsler gördün mü? Yaşamak istiyorum Cahit. Yaşamak, dans etmek, canımın

istediğini yapmak istiyorum! Ve sadece bir kişiyle değil. Beni anlıyor musun?" Filmin, reçetesini kadınlık arzularının bastırılması üzerine formülleştiren melodramla kopuşu da bu noktada başlar.

İntihar girişiminin ardından babasıyla abisinin kendisini rahat bırakacaklarını düşünen Sibel, babanın "Rezalet!" feveranlarıyla, ahinin, "Ona (babaya) bir şey olursa seni öldürürüm!" tehditleriyle karşılaşır. Bunun üzerine, bileğini bir kez daha kesmeyi göze alarak, Cahit'e, kendisiyle evlenmesini teklif eder. Cahit ile anlaşmalı evliliklerinin ardından özgürleşen Sibel, bu kez yatırımını ölüme değil, bedenine yapar: Göbeğine *piercing* takar, aynada uzun uzun kendine bakar, gururla dans eder, kocaman bir dövme yaptıracağını söyler. Sibel bedeniyle meşguldür ve başkalarının da onunla ilgilenmesini ister. Cahit'e, *piercing'in* yakışıp yakışmadığını sorar, bunu insanların görmesini ister. Birlikte dans ederler. Havalarda zıplayan Cahit, "Punk ölmedi!" diye bağırırken, bu coşkulu llı sabitleşti^ITRek üzere görüntü iki kez yüzünde donar. Nihayetinde, punk da -en



Duvara Karşı, Fatih Akın 2004

azından başlangıçta- bedeni muhalif söylemin bir parçası haline getirmiş bir akımdır. Sibel ve Cahit, bedenleriyle dışavurduklan coşkuyu diskoda sürdürürler. Cahit'in arzu ve kıskançlık içeren bakışları altında dans eden Sibel, bir adım ileri giderek beğendiği bir adamla oradan ayrılır. Benzeri kaçamakları farklı kişilerle birkaç kez daha gerçekleştirir. Sibel, bedeniyle de ruhuyla da özgürdür. Melodramın kötü adamınınkine benzer bir rol

atfedebileceğimiz Niko, "kıskançlık cinayeti"ne kurban gitmeden önce, Sibel'le yaşadığı kaçamağı sürdürmek isteyince reddedilir. *Duvara Karşı*, Yeşil-çam melodramının o bildik argümanını tersyüz eder. Aslında Sibel'in demek istediği şudur: "Ne bedenime ne de ruhuma sahip olabilirsin! Ama istersem ben seninkine sahip olabilirim..."

Diğer tarafta ise kadın bedenine ilişkin farklı yorumlar söz konusudur. Sibel'in babası, daha "kız isteme" aşamasında karısına, "Tanımadığın adama sen nasıl kızı vermeye kalkarsın?" diye söylenir; ablası Selma, Sibel'i Cahit'e "emanet eder"; Sibel'in abisine ev oturmasına gittiklerinde, kadınlar salonda eşlerinin cinsel performanslarıyla ilgili bir sohbeti koyulaştırmışken, bir başka odada kâğıt oyunuyla meşgul erkekler, müdavimi oldukları bir kulübe yeni gelen İskandinav veAfrikalı kadınları cinsiyetçi bir söyleme kurban etmektedirler. Aralarından biri, kulübün "Türk kadınlarla dolu olduğunu" söyler. En başta salondaki eşleri, aslında bütün kadınlan aşağıladıklarını, onlara Cahit hatırlatacaktır. Patriarki kadın bedenini "alır-verir", "emanet eder", "becerir", Sibel İstanbul'a gittiğinde onun da başına geleceği gibi, bu bedene. şiddet uygular. Özetle, kadının bedeni kendisine ait değildir. Ancak Sibel, bedenine sahip çıkmaya kararlıdır.

Fatih Akın, filminin ana figürüne atfettiği eyleyen konumuyla, onu, karşısına çıkan engellere karşı bedenini siper eden bir tür trajedi kahramanına dönüştürür. Aslında üçüncü sayfa haberlerindeki, bir sonraki günün kurbanlarıyla birlikte unutulup giden öznelere benzer bir kahramanın bu direniş hikâyesinde beden, anlatının neredeyse biricik motifi, haline gelir. Sibel'in yaptığı iş bile beden üzerinedir. Sibel, evlendikten sonra, kuaför olan Maren'in yanında çalışmaya başlar. Maren Cahit'in eski sevgilisidir ve Sibel'in onunla da ilgili gözlemleri vardır: "Maren acayip bir kadın. Harika bir kalçası var." Onun bu yorumuna katıldığını belirten Cahit ile Sibel arasında, ilk kıskançlık belirtilerinden sonra başlayan duygusal yakınlaşma, bedenlerin de yakınlaşmasıyla sonuçlanır. Sibel'e giderek büyüyen ilgisi, kıskançlığı, arzuları Cahit'in yaşama içgüdüsünü harekete geçirir. Sibel'in kendi bedenini özgürleştirme temrinleri sırasında, içindeki kıskançlığı bastırmak üzere birlikte olduğu Maren, Cahit'in kendini daha iyi hissettiğini fark eder, çünkü "daha iyi sevişmektedir". Cahit aşkını, diskotekte, bardaklara avuçlarıyla vurarak ifade eder; avuçlarına cam

parçalan girer. Kollarından kanlar akarken, Şerefe, "Sen beni anlamıyorsun," diyerek yakınır. Aşk bedeni canlandırır; ruh bedene, beden ruha hayat verir. Cahit, hapisten çıktıktan sonra, gene Şerefe, Sibel'e olan tutkusu sayesinde hayatta kalmayı başardığını açıklar. Filmin sonlarına doğru, Sibel'i bulmak için İstanbul'a gittiğinde de Selma'ya şunları söyleyecektir: "'Sibel'le ilk karşılaştığımda ölüydüm ben. Onu tanımadan çok önce ölmüştüm. Sonra o geldi ve hayatıma girdi. Bana sevgi verdi. Ve bana güç verdi. Anlıyor musun? Ne kadar güçlüsün Selma? Aramıza girecek kadar güçlü müsün?" Sibel'in ona kazandırdığı güce rağmen, Cahit bir kaybedendir. Film, patriarkinin beklentilerini yerine geti-



Duvara Karşı, Fatih Akın 2004

remeyen Cahit'i, "Leyla"nın peşinde "Mecnun"a dönüştürür; onu, bir erkek melodramının figürü haline getiririr.

Duvara Karşı, Hamburg'da başlar ve daha karanlık bir tonda İstanbul'da devam eder. Cahit Hamburg'da, Sibel'i ve kendisini aşağılayan Niko'yu, başına kül tablasıyla vurarak öldürür ve hapse girer. Ailesinin reddettiği Sibel ise bileklerini bir kez daha keserek önce Şerefin yanına sığınır,-sonra da İstanbul'a, Selma'nın yanına gider. Hırslı, kararlı ama şimdi yaralı Sibel, saçlarını kısa kestirir, giyim tarzını değiştirir. Bu haliyle sanki ergenlik yaşındaki bıçkın bir delikanlı gibi görünür. Filmin ilk yarısında hayata koşan Sibel, bu kez gene öfkelidir, ancak diğer yandan kendi kendini yok etme eğilimindedir. Bu sürecin temel hedefi elbette kendi bedenidir. İçkiyle avunmaya çalışır; barlarda, sokaklarda gezinir, yerlerde sürünür, bir

barmenin tecavüzüne uğrar; Beyoğlu'nun arka sokaklarında üç adamla kavga eder, dayak yer; sonra adamlardan birine saldım, kafa ve tekme atar, bıçaklanır ve bir taksi şoförü tarafından kurtarılır. Filmin ilk yansında, gurur duyduğu bedeninin başkalarında da hayranlık uyandırmasını isteyen, kadınlık arzusunu bedeni ve sözleriyle dışavurmaktan kaçınmayan Sibel, bir tür kara sevdaya dönüşen aşk acısını, bu kez bedenini ihmal ederek, ona acı vererek ve başka bir kılığın içinde gizleyerek sergiler. Ancak, "yok sayıldığı, aşağılandığı, görmezden gelindiği anda bile beden aslında temel meseledir. Ne denli görünmez ve önemsiz hale getirilmeye çalışılırsa o denli önem kazanmaktadır" (Dönmez *2009:* 10). Önemlidir, çünkü beden güç ve iktidar ilişkilerinin merkezinde yer alır. Sibel, kadın olarak da erkek gibi göründüğünde de, özel alandan kamusal alana, çeşitli iktidar unsurlarının tahakkümünden ve kontrolünden kaça-mamıştır ve mücadelesi de başından beri onlarladır. Ölümden dönmesinin ardından, kendisini kurtaran taksi şoförüyle beraberliği sırasında bir kızı olmuştur ve artık "düzenli bir hayata" sahiptir. Ancak Fatih Akın, Sibel'in yeni hayatını bizlerle paylaşmaz; yalnızca kızını görürüz. Sibel teslim mi olmuştur? Bu sorunun kolay bir cevabı yoktur.

Sibel ile Cahit, henüz yollarının ayrılmadığı filmin nihai sekansında, yıllar sonra İstanbul'da yeniden bir araya gelirler. Birbirlerini hatırlamaları, otel odasındaki, bir tür ayine dönüşen beraberlikleriyle gerçekleşir. Bedenleri onları yeniden buluşturmuştur. Sanki o noktada, yaşadıkları her şey bir film şeridi gibi gözümüzün önünden geçer: duvara toslayan Cahit, bileklerini kesen Sibel, coşkulu dansları, ilişkileri, Niko'nun ölümü, Sibel'in İstanbul'da yaşadıkları, kıskançlık, aşk ve şiddet... Böylece bedenin *Duvara Karşı'da* her olayın, her dönemecin tanıklığını üstlenen önemli bir düzlem haline geldiğini fark ederiz.

Sınırların ihlali

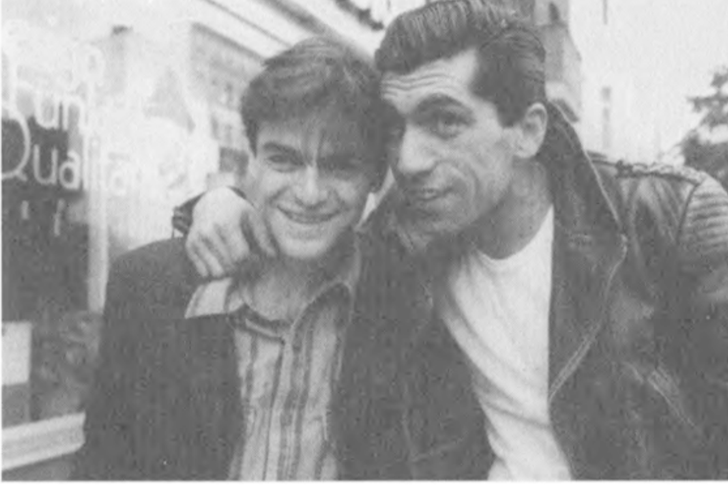
Duvara Karşı'nın Sibel'i ve Cahit'i, neAlmanya'da ne de Türkiye'de huzuru bulabilmişlerdir. Cahit, filmin sonunda tek başına Mersin'e, köklerine doğru yola çıkar. Ancak Akın'ın diğer filmleri gibi *Duvara Karşı* da açık uçlu bir anlatıdır... Huzur, Kutluğ Ataman'ın *bola ve Bilidikid* adlı filminin kahramanları için de ne Almanya'da ne de Türkiye'de, kolayca kavuşabilecekleri bir yerdedir. Ataman'ın filmi, eşcinsel ve travesti eşcinsel,

hemcinslerine bedenlerini pazarlayan ya da onlarla birlikte olan maço erkekler, bir grup göçmen *queer* üzerinedir. *Queer'in* kendini ait hissedebileceği bir yerden, kendine ait bir "yurt"tan zaten öyle kolayca söz edilemiyorsa, o zaman *queer* göçmenlerin durumları da diğerlerinden farklıdır. Her ne kadar bugüne kadar Batı merkezli modem "evrensel bir gay kimliği" yaratılmak istenmiş olsa da, cinselliğin tarihsel, sınıfsal, yerel, ulusal, kadınlık ve erkeklik gibi cinsiyete dayalı veçheleri hatırlandığında, farklı eşcinsellik pratiklerini dikkate almak gerekir ve o zaman da *queer* göçmenin aidiyetle ilgili hissiyatı meselesi karmaşık bir konuya dönüşür. *Lola ve Bilidikid,* aynı zamanda üzerinde fazla durulmamış bu hassas konuya da değinen bir filmdir. Gerçekten de Lola ve çevresinin, kozmopolit Berlin'de yaşadıkları ağır yabancılık, biz-lere evrensel bir *queer* kimlikten söz etmenin kolay olmadığını gösterir.

Lola ve Bilidikid performans üzerine kurulu bir anlatıdır. Çünkü cinsiyet ve cinsellik performansa dayalı olgulardır. Kadınların önemli rollerinin bulunmadığı *Lola ve Bilidikid'de* (filmde sadece yaşlı kadınlar, Türk ve Alman iki anne ile büfe işleten Alman bir kadın vardır) erkek bedenleri hem erkek hem de kadın rollerini kuşanır. Lola, kabaredeki gösterisi sırasında kadın, dışarıda ve Bili ile birlikteyken erkek olur. Her ikisi de birer performanstan ibarettir: erkek bedeninde bir erkek, aynı zamanda bir kadın ... Bili, onu "kadın haliyle" sevdiğini ve kendisiyle, cinsiyet ameliyatı geçirip kadın olduktan sonra evlenebileceğini söyler, çünkü Türkiye'ye birlikte dö-nebilmelerinin ancak böyle mümkün olacağını düşünür. Bili'nin gözünde ilişkileri, ancak Lola kadın olduğunda meşruluk kazanabilir. "Görünümü kurtarmak" olarak değerlendirilebilecek olan Bili'nin bu talebi kadınlık ve erkeklikle ilgili kültürel kodlarla açıklanabilir. Değişmez kadınlık ve erkeklik modellerinin geçerli olduğu her yerde, ilişkiler bu modele uygun biçimde kurulmalıdır (Bili: "Normal insanlar gibi olmalıyız. Kan-koca gibi yani. Normal bir aile gibi."). Bili güçlü bir maço performans gösterirken, şarkı söyleyip dans eden bir *drag queen* olarak Lola göz alıcıdır. Ancak eğer kimlikler sabit olmak yerine akışkan iseler, ne Bili sürekli "maço"yu icra edebilir, ne de Lola travesti olmayı sürdürebilir (Bili'nin, cinsiyet değişimi ameliyatı konusundaki ısrarına karşılık Lola: "Sen niye ameliyat olmuyorsun? Aile isteyen sen değil misin?"; Bili: "Ben erkeğim, sen değilsin de ondan"; Lola: "Ömür boyu peruk takmaya razıyım.

Ama o kadar.")[2] Bili'nin Lola'yı yalnızca sahnedeki haliyle değil, türlü halleriyle, Lola'nın da Bili'yi yalnızca maço görünümüyle değil, ona şefkat gösterdiğinde ya da başka masum anlarında da sevebileceklerini varsayabiliriz. İkisini, yalnız kaldıklarında, evde birlikte görüntüleyen sahne bu anlamda açıklayıcıdır. Çelişkili de görünse birbirlerini, sanki en çok, performansın giderek azaldığı o çıplak halleriyle arzuladıklarını düşünürüz. Ya da aslında bu ilişki biz-lere, "arzunun o belirsiz nesnesi"ni, arzu ekonomisinin karmaşıklığını, bir ilişkide yalnızca bedenlerin değil başka dinamiklerin de devrede olabileceğini, cinselliğin bir gayya kuyusunu andırdığını hatırlatması nedeniyle ilginç, tuhaf, rahatsız edici ve karmaşıktır.[3]

Lola ve Bilidikid'in en çarpıcı yanlarından biri travestilik üzerinden geliştirdiği aykırılıktır. Marjorie Garber, *M. Butterjly* ile ilgili makalesinde, travestiliğin toplumsal cinsiyet olgusuyla ilgili haki-katı göstermesi nedeniyle bir skandala neden olduğunu belirtir. Gar-ber'a göre travesti, "tanımsal farklılık başarısızlığı" anlamına gelen bir "kategori krizi" olarak işlev görür ve Simgesel olanın varlığına işaret eder (Garber *1992: 122).* Türkiye'de, özellikle *12* Eylül 1980 sonrasında İstanbul'daki travesti ve transseksüellerin başka şehirlere sürgüne gönderilmeleri hatırlarda olmalıdır. Lola ve arkadaşlarının kabare gösterisi travestiliği ironik biçimde kültürel bir temsil biçimine dönüştürerek sınır ihlaline yol açar ("Bu gece *gastarbayte-rinler* sizi büyüleyecek!"[4]). Bu nedenle Lola ve diğer travesti arkadaşları ne Türkler (bir arkadaşı Bili'ye şöyle der: "Bunların yüzünden Türklerin adı kötüye çıkıyor") ne de Almanlar arasında kabul görürler. Alman Neo-Nazi gençlerin Lola'nın peşine düşmesi boşuna değildir. Bir de üstelik göçmen oldukları için Lola ve arkadaşla-



Lola ve *Bilidikid,* Kutluğ Ataman 1999

n, çifte bir tehdit unsuruna dönüşürler ve kendilerini "üstün ırk" mensubu sayan bu gençlerin korkularını harekete geçirerek cinsi-yetçilik, homofobi ve ırkçılığın doğrudan hedefi haline gelirler.

Lola ve Bilidikid, toplumsal cinsiyet konusundaki yaklaşımına benzer biçimde, türsel olarak da çeşitlilik ve melezlik içerir. Film, Lola'nın kardeşi Murat'ı tekinsiz bir gecede Berlin'de bir parkta görüntüleyerek başlar. Çakan şimşekler, ağaçların arasına gizlenmiş bedenleri kısa süreliğine aydınlatmakta, birbirlerini arayan bu bedenlerin gölgeleri geceye gizemli bir hava kazandırmaktadır. Murat tedirgindir. Buradan bir gece kulübüne, Bili'ye ve Lola ile arkadaşlarının gösterisine geçeriz. Başlangıçta bir gerilim filmiyle, hemen ardından ise biraz vurdulu-kırdılı -Bili bir müşterisiyle kavga eder-bir *drag queen* güldürüsüyle karşı karşıya olduğumuzu düşünür ve benzeri filmleri hatırlarız *(The Adventures ofPriscilla, Queen ofthe Desert, 1994; To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar,* 1995, vd). *Lola ve Bilidikid* aynı zamanda ve aslen bir *(queer)* melodramdır.

Ancak Kutluğ Ataman'ın filmi, ağırlıklı olarak bir psikolojik gerilim filminin atmosferine sahiptir. Kabare sahnelerinin dışında, ne-



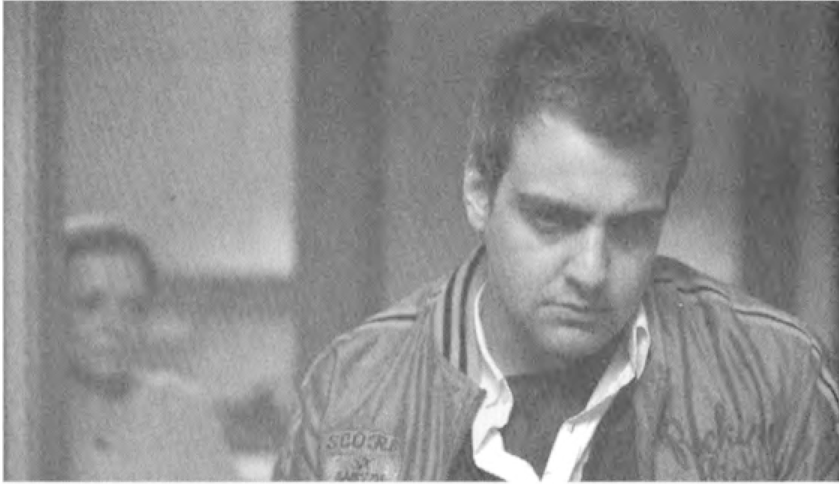
Lola ve *Bilidikid,* Kutluğ Ataman 1999

redeyse filmin tamamında sıkıntılı, boğuk, her an tatsız bir şey olacak duygusu uyandıran bir hava hâkimdir. Bu çerçevede, stadyum sekansı ile finalde yer alan boş fabrikadaki hesaplaşma sekansının, biçimsel olarak filmin artıları arasında yer aldığı söylenebilir. Bu iki sekansın ortak yanlarından biri, her ikisinde de tekinsizlik duygusunun izleyiciyi hızla ele geçirmesidir. Bir diğer ortaklık ise söz konusu sekanslarda tarafların birbirlerini aşağılamak amacıyla bedenlerini hedeflemeleridir. Murat, Berlin Olimpiyat Stadyumu'na yapılan bir okul gezisinde Neo-Nazi gençlerin tacizine uğradığında, önce bir arzu sonra da bir nefret objesine dönüşürken tuvalette tekmelenir ve gençlerden biri üzerine işer. Sıkı bir gerilim içeren fabrikadaki kaçıp kovalamaca sekansında ise Bili, Lola'yı öldürdüğünü düşündüğü genci hadım eder; bu arada bir başkasını bıçaklar ve kendisi de ölür. Bu hesaplaşmaya neden olan Lola'nın öldürülmesi olayı, başında kırmızı peruğu olduğu halde nehirde bulunan cesedinin görüntüleriyle ve finalde abisinin itirafıyla aktanlır. Böylece, bedenin toplumsal önemini ve güç ilişkilerindeki tartışmasız yerini, rahatsız edici bir şiddet içeren bu görüntüler aracılığıyla yeniden fark ederiz. *Duvara Karşıda* aşağılanan kadın bedeniyken, bu kez hedef erkek bedenleridir. *Lola ve Bilidikid'de* maço erkekler travestileri ve birbirlerini aşağılarlar ve bunu fallik bir tahayyülün içinden gerçekleştirirler.

Lola ve Bilidikid, Duvara Karşı'nın ana figürü Sibel'in deneyim-lediği ölümcül şiddet ve yaşadığı onca talihsizliğe karşın kaybetmediği basireti ve umudu nedeniyle ortaya çıkan iyimserlik hatırlandığında, karamsar bir

filmdir. Gerçekten de Murat'ın sürekli tedirgin hali, Lola'nın ve Murat'ın yüzlerindeki melankolik ifade, Osman'ın, içindeki nefreti büyüten homofobi ve çarpıcı sıiTı, Neo-Nazi gençlerin saldırganlığı, Bili ve İskender'in abartılı maço hallerinin ve ho-mofobik söylemlerinin ardındaki çaresizlik, İskender'in Freidrich ve Freidrich'in annesiyle arasındaki gelgitli ilişki, Osman, Murat ve Lola'nın annelerinin kederli yüzü ve kötü kaderi, anlatıya yayılmış şiddet ve finalde bunun neden olduğu ölümler... hepsi filmin yaklaşımını karanlık bir noktaya taşır.

Duvara Karşı ve *Lola ve Bilidikid,* klasik melodram sinemasının kalıplarını tersyüz eden, birbirlerinden farklı tonlarda, sırasıyla, göçmen ve göçmen/queer filmler olarak, daha önce de belirttiğimiz gibi, cüretli yaklaşımları, çokkatmanlı anlatıları ve beden politikalarına ilişkin tartışmalar bağlamında açtıkları kapılar nedeniyle yenilikçi ve aykırı birer çağdaş sinema örneğidirler.



Çoğunluk, Seren Yüce 2010

ÇOĞUNLUK OLARAK AZ

Karin Karakaşlı

Bir film üzerine üzerine geldiğinde, karanlık, dar sinema salonundan fırlayıp kendini sokaklara atmak, saçında rüzgann esintisini hissedip derin bir nefes almak istersin. En azından bu ihtimalle hayalinde oynama şansın vardır. Ama ya filmden çıktığında içine karışacağın kalabalık, beyazperdeye

yansıyanın ta kendisi ise... Ya kendini kurtarmak istediğin film, içinde debelendiğin fasit dairenin tarifi ise? *Çoğunluk* f ilmi işte bu çıkışsızlığın diğer adıdır.

Bu memlekette hayat bazen girdaba benzer. Kendi rızanla hareket edemezsin gönlünce. Öyle gündemlerle uyanırsın ki sabaha, gece yatarken düşündüğün son mutluluk ya da keder gülünçleşir. Zaten güne gündemle uyanmak ne demek... Gönlünce mahmurluk bile yaşayamadan kasılması, sıcak yataktan çıkmış kaslarının. İşte yine gıyabındaki bir senaryonun parçasısın.

Çoğunluk filmini izlerken en çok bu bitmek tükenmek bilmeyen maruz kahşlanmızı düşündüm. Siyasetin küçük sıradan hayatlara tecavüz ettiği, ama bir yandan da nesne olmak istemeyen insanlara öznelliğin bedelini ödettiği zorlu coğrafyalardan birindeyiz. Ve *Çoğunluk,* tam da bu zor oluşun nedenlerini gösteriyor, hem de tek bir büyük laf etmeden.

İlk uzun metrajlı filmi *Çoğunlukla* ödüller alan Seren Yüce, daha önce Fatih Akın (*Yaşamın Kıyısında),* Yeşim Ustaoğlu (*Pando-ra'nın Kutusu)* ve Özer Kızıltan *(Takva)* gibi usta isimlerle çalışmış, Yeni Sinemacılar grubundan genç bir isim. İstanbul'da zengin orta sınıfbir ailenin oğlu Mertkan'ın hayatına odaklanan filmin başrollerini Bartu Küçükçağlayan, Settar Tannöğen, Esme Madra ve Nihal

Koldaş paylaşıyor. Filmin yapımcılığını ise Yeni Sinemacılar'dan Sevil Demirci, Önder Çakar ve Seren Yüce üstlenmiş. Venedik Film Festivali'nde ilk filmlere verilen Geleceğin Aslanı Ödülü'nün ardından Altın Portakal Film Festivali En İyi Film Ödülü'nü alan *Çoğunluk,* Seren Yüce'ye En İyi Yönetmen, başrol oyuncusu Bartu Küçük-çağlayan'a En İyi Erkek Oyuncu Ödülü kazandırarak adından söz ettirdi.

Peki ne bekliyor bizi bu filmde? Her şeyden önce şiirsel bir anlatım ya da görsel bir şölen yok *Çoğunluk* filminde, çünkü filmin başkarakteri Mertkan'ın hayatında bu dille anlatılabilecek hiçbir şey yok. Müteahhit otoriter babasının baskısı ve mutsuz annesinin sessizliğiyle sarmalanmış bu gencin kuracak fazla cümlesi yok. İsmi bile olması istenen o idealin, gıyabındaki beklentinin simgesi: kanlı, canlı, sert, "erkek" adam... Oysa Mertkan babasının gözünde her anlamda bir hayal kırıklığı. Askerlikten

kaytarmak için açıköğreti-me takılıyor, ama babanın iş yaptığı Halıcı Abi bu askerlik konusunda fazlasıyla duyarlı. "Aslan gibi delikanlı" Mertkan'ın ille de komando olmasını istiyor. "Aman abi ne yaptın?" diye karşı çıkmaya davranan gence bir bakışı var, onun da cümlesi yok.

Bartu Küçükçağlayan'ın canlandırdığı Mertkan'ın arabayla tur-lama, alışveriş merkezlerinde iki arkadaşla çay içme ve bol bol tıkınma üzerinden süregiden hayatı, kafeteryada çalışan Gül'le ilişkiye geçmesiyle kendi içinde değişikliğe uğrar gibi oluyor. Gibi oluyor çünkü Mertkan'ın bu ilişkide de bir dahli yok. Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde okuyan ve kısıtlı şartlarıyla Tarlabaşı' nda bir öğrenci evinde kalan Vanlı Gül'ün (Esme Madra) harçlığını çıkarmak için çalıştığı kafeteryaya gelen ve arka arkaya hamburgerleri silip süpüren Mertkan'dan etkilenmesi için görünür hiçbir sebep yok. Kendi zorlu koşullarına rağmen baba evinde dayak yiyen küçük bir kıza da sahip çıkan Gül, sorular soran ve yanıtlar arayan genç bir kadın. O yüzden ilişkinin de Gül'ün girişimiyle başlamırsı-na şaşmamalı. Asıl şaşılacak olan Gül'ün tek bir cümle kuramayan, sadece öyle olması gerektiğini bildiği için basmakalıp "Seni seviyorum" ya da "Ne yapıyorsun aşkım?" cümlelerini arada bir tekrarlayan Mertkan'la bir ilişkide neden ısrarcı olduğu. Vanlı Gül'ün bu okuma sevdasına hiç de iyi gözle bakmayan ve köyüne dönmesi için peşine aşiretten birini takan ailesinin varlığından haberdar edildiğimizde, senaryoda, kendine hayrı olmayan Mertkan'ın Gül'e ifade edebilecekleriyle ilgili bir işaret görmüş oluyoruz. Ama bu işarete ikna oluyor muyuz, orası şüpheli.

Gül karakterinin sunuluşuyla ilgili sorunlu bulduğum bu nokta, *Çoğunluk* filminin eleştirdiği "çoğunluk" bakışına bizzat kendisinin yenik düştüğü yer aslında. Ağırlık noktasını Mertkan'ın ait olduğu çoğunluğun oluşturduğu filmde Gül'ün farklılığı, o farkı yaratan Kürt kimliği havada kalıyor. Hayatadört elle sarılmış bu genç kadının kendi varlığından, dahası ait olduğu kimlikten, şehrin getireceği yeni aidiyet imkânlarından güç alacağını bekliyor insan. Sosyoloji okuyan ve bizzat etnik kimliğinden dolayı doğrudan hayatın içinde bir sürü deneyimiyle politik bilince sahip Gül'ün Mertkan'da bir çıkış görmesi mümkün değil. Dolayısıyla Gül'ün Mertkan'daki ısrarı, yaşadıkları acıklı şeye ilişki, aşk boyutu verme gayretindeki o çaresizlik inandırıcı gelmiyor. Bu noktada tutarlı olan kişi Mertkan... İki gencin üzerlerinde kazaklarıyla alelacele, gizli saklı

sevişmelerinde öyle ıssız bir hal var ki sadece üşüyor insan. Sarılmayı, öpüşmeyi, dokunmayı bilmeyen Mertkan, yemek yiyişindeki hayvansılıkla yaşıyor ve yaşatıyor cinselliği.

Filmin başarısı ise alt metin olarak hissettirdiklerinde saklı. Mesela baba figürünün Gül'den hoşlanmayacağını adınız gibi biliyorsunuz. Nitekim babanın oğlunun sevgilisine dair ilk sorusu, "Nereliydi bu kız?" şeklinde. "Vanlı galiba," cevabını takiben gelen mini söylev de Mertkan'ı nasıl bir tornanın biçimlendirdiğinin ibretlik ifadesi: "Bak oğlum, yarın öbür gün askere gideceksin, sonra geleceksin evleneceksin. Takıldığın adanılan çok dikkatli seçmen lazım. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türküz. Bak ben her gün sizin için, vatan için, en şerefli, hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için, çocuğun için çalışacaksın. Bu gibi tipler vatanı bölme derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir. Kimle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeyelim. Tamam mı koçum!"

Babanın Gül'ü tanımak gibi bir derdi yok. Onun için tek tek insanlar yok, Gül de "bu gibi tipler"den. Mertkan'ın da aşkından kuvvet alıp, "Sen Gül'ü tanımıyorsun ama. Hem bu gibi tipler ne demek



Çoğunluk, Seren Yüce 2010

baba?” diyecek hali yok. Bu gibi tipler kim, babanın derdi ne, dahası Gül nasıl bir insan, Mertkan bilmiyor ki... Yumurtasına ekmek banarken televizyondan akıveren "Ermeni soykırımı yasa tasarıları" haberlerine de

hiçbir şey anlamadan bakıyor. Zerre merakı, aidiyet duygusu, sahici bir öfkesi yok. Mertkan'ın kendine ait hiçbir şeyi yok.

Bir ara şunu düşündüğümü hatırlıyorum: Mertkan'ın hiç soru sorduğu bir çocukluk dönemi oldu mu acaba? Hani şu, "Ama neden?", "Bu ne?”, "Nasıl yani?" diye başlayan ve sonu gelmeyen sorularla çocukların anne babalarını bunalttığı yıllar vardır ya hani, Mertkan'da böyle bir çocukluğu düşleyemiyorsunuz. Zaten herhalde daha o yıllarda babası, "Sus lan!" demiş, bütün sorulan ağzına tıkamıştır. Bizim filmin başında kısa bir büyüme evresine tanık olduğumuz Mertkan ise on-on iki yaşlarında babasının peşi sıra pazar günü ormanlık arazide saatlerce yürütülen mutsuz bir çocuk. '

Filmin kullandığı simgeler de sadelikleri içinde çarpıcı. Kim bilir kaç kere ayakkabı dolabının önünde ayakkabılarını çıkarıp giydi baba oğul. O ayakkabılığı hepimiz biliriz. O, insanlardan çok eşyaların oturduğu tıkış tıkış evleri de biliriz. Mertkan'ın baba ve anneyle birlikte oturup boş boş televizyona baktığı, kimsenin kimseyle tek söz konuşmadığı yemek sofralarından hepimizin hayatında bir miktar vardır. Oysa nasıl da mesafe almak istiyoruz. "Zavallı çocuk, bak ne hayatlar var," demek istiyoruz. Ama filmin adı *Çoğunluk,* bu kolaycılığı elimizden alıyor. Biz Mertkan'ı da ailesini de, babanın esnaf çevresini de iliğinden tanıyoruz.

Çoğunluk'ta cümleler ya kalıp ya da hiç yok. Evliliği kocaya ve çocuğa hizmet etmek olarak yaşamış, bezgin annenin sessizliği tıka basa sözcüklerle dolu aslında. Ama sağına bak gözünü televizyona dikmiş koca, soluna bak yemeği yutan oğlan arasında kime konuşsun bu kadın. Ne çok böyle yalnızlık var, diye geçiyor içimden. Ve bu duygumda da yalnız olmadığımı biliyorum. Çoğunluğun yalnızlığı bulaşıcıdır.

Filmin en uzun cümlesi de kendi içinde çok şey söylüyor. Arada bir Mertkan'ın ağzından dökülen, "Ne alakası var ya... " her şeyin özeti gibi; çünkü onun hayatında hakikaten de hiçbir şeyin hiçbir şeyle alakası, kimsenin de kimseyle ilgisi yok.

Oysa babanın esnaf ahbaplarından Halıcı için dünya nasıl da net. Mertkan'ın sarhoşken yaptığı kazayı örtbas edecek rapor nedense bu Halıcı karakterinin elindedir. Mertkan yüzde yüz kusurlu olduğu halde ekmek teknesi

mahvolan taksi şoförü hakkını aramaya kalktığında hırsız yaftası yiyecektir. Haddi bildirilmelidir. Bunu da elbet en iyi Halıcı halleder. O raporu nereden nasıl alabildiği, çoğunluğun derin bağlantıları açısından da zor sorular sordurur bize. Kilit insandır Halıcı, sesiz ve ürkütücü. Mertkan'ın ondan korktuğunu hissederiz.

Mertkan belki de en iyi korkmayı bilir. Hayvansı bir güdüdür onda korku. Babasından, askerlikten, Gül'ü zorla köye götürmek isteyen belalı akrabadan, ölümden, dokunmaktan, konuşmaktan, ağlamaktan, ama en çok da hayattan korkar Mertkan. Adam olması için sürgüne gönderildiği Gebze'deki şantiyede korkulan doruk noktasına ulaşır. Babasının ezdiği oranda o da yerli yersiz bağırarak işçileri ezmeye çalışır. Tek yapabildiği yumurta kırmak ve ekmeğini banmaktır. Hayatında hiçbir kitabı başından sonuna okumadığını zaten söylemiştir Gül'e. Gül'ün inşaat işleriyle uğraşıyorlar diye aldığı koca mimarlık kitabına tuhaf bir yaratık gibi bakışını anımsarız. "Bizim evde hiç kitap yok ki, babam evleri kitap mitap okumadan diker." Mertkan elbette gazete deokumaz, hatta televizyon haberlerini de dinlemez. Arabayla turlarken çıstak çıstak ritimlere tempo tuttuğu olmuştur. Müzik adına algıladığı bütün ses de budur.

Mertkan'ın yalnız başına kaldığında kendisiyle ödeşebileceğine inanır mıyız? Sanmam... Bizimki sadece bir umut. Bir kırılma ânı beklentisi. Oysa korkular, her tür ödeşme ihtimalini de çoktan bilinç altına itmiştir. Hayatında bir kez bir insanın boynuna, hem de mağdur ettiği taksiciye sarılarak hıçkıra hıçkıra ağlar. Gerçek, sahici tek çözülme ânıdır bu. Ama bu ödeşme de ancak rüyadan ibarettir.

Ve işte başladığımız yerdeyiz. Bumu sürtülmüş, hidayete ermiş Mertkan törenle baba evine döner. Babası tarafından adam yerine konulmanın o yanılsamalı rahatlığı içinde gururla sofrada yerini alır. İşlemin tamamlandığını hissederiz. Çarkın dişleri bir an için son eserlerini izlemek üzere durur. İşte iktidar aygıtının en son ürünü Mertkan ... Kullanıma hazır.

Yine aynı his, şu fena halde tanıdık olma hissi... Sevgisiz, baskıcı hatta tacizci ortamların mutlu aile tablosu diye sunulduğu hanelerin içinde birbirine fersah fersah uzak, ama bir o kadar da dip dibe yaşayan nice Mertkan ile onun anne ve babalarından var. Vatan aşkı uğruna düşmanlık körükleyen, karşısındakine sınıfsal, etnik, dinsel farklılığından ötürü insan

gibi bakamayanlar var; çünkü çocuğun içinde yetiştiği aile, okul ve toplum dinamiklerinde bir şeyleri diğerlerine benzemeyen herkes tehdit. İnsanın biricikliği çoktan unutulmuş bir ayrıntı, çünkü sistem zaten tornadan çıkmışlıkta ısrarcı. Neferlerle döndürüyor çarklarını.

Film kendi seçtiği isimle başlatıyor tartışmayı. Merkezine oturttuğu genci de, o gencin içinde yetiştiği orta sınıf aileyi de temsili gücü için seçtiğini ortaya koyan bu çoğunluk ismi, doğal bir refleksle "Kim bu çoğunluk?" sorusunu sorduruyor. Gücünü sayıdan değil, ortak özelliklerden alan bir kesim bu çoğunluk. En önemli yapı harcı da muhafazakârlık. Soru sormayı da karşı çıkmayı da olanaksız kılan bu yapı, iktidarın temeli olarak her zamanda ve mekânda meşruiyetini kabul ettiriyor. Kadını ezen, çocuğu gözü görmeyen, güç-lüye itaat etmekte bir an bile tereddüt etmeyen ve bireyselliğin ilk basamağında takılıp kalmış insanlar güruhu, iktidar mekanizmasının baki kalmasının teminatı.



Çoğunluk, Seren Yüce 2010

Hayatını, susturulmuş toplumun ve bastırılmış bireyin dramına adamış olan yazar ve şair Ingeborg Bachmann, ünlü romanı *Malına* da toplumu "en kanlı arena" diye nitelendirmiş olduğu anımsatıldığında, şöyle demişti: "Evet, yoksa kuşku mu duyuyorsunuz bundan? Bu sözde uygar dünyada, görünüşte uygar davranan insanlar arasında, gerçekte sürekli bir savaşın egemenliğinden kuşku mu duyuyorsunuz? İnsanların birbirlerini ağır ağır öldürmekte olduklarına inanmıyor musunuz? Kimi zaman herkes açık ve seçik görebiliyor bu gerçeği, ama uzun zaman parçaları boyunca da insanlar

yine belli bir dinginlik içerisinde yaşayıp gidiyorlar; küçük yaralarıyla, yaralanmalarıyla birlikte ve aslında yaşanabiliyor da bunlarla... İnsanın gerçek ölümü, hastalıklardan değildir, insanın insana yaptık-larındandır."

İnsanın insana ettiğini bir sisteme dönüştürsek adına ne derdik? Elbette ki faşizm. *Çoğunluk* filminin alt başlığı da aslında koca bir faşizm hikâyesi. Seren Yüce, faşizmi büyük siyasi bağlamlardan kopararak çekirdek ailenin içinde billurlaştırıyor, çünkü yine Bach-mann'ı anımsayacak olursak: "Faşizm, atılan ilk bombalarla başlamaz, her gazetede üzerine bir şeyler yazılabilecek olan terörle de başlamaz. Faşizm, insanlar arasındaki ilişkilerde başlar, iki insan arasındaki ilişkide başlar..."

Peki ya ışık var mı? Varsa nerede? *Çoğunluk*, büyük analizler ve çözümler vaat etmiyor. Ama olan durumu ve o kesif karanlığın ar-dındakileri en küçük ayrıntısına kadar gösterme gayreti zaten başlı başına bir meydan okuyuş. Galiba umut, bu cesarette saklı. İdrak etmediğin bir şeyle nasıl yüzleşeceksin ki?

Paralel okuma açısından sözü bir kez daha *Çoğunluk* filmini kendi deneyimleri ile bilen ve edebiyatta ifade eden Bachmann'a bırakıyorum: "Bizler, günümüzde gerçekte hiçbir şeye sahip değiliz. İnsan, ancak maddi şeylerin ötesinde bir şeylere sahipse zengindir. Ve ben bu materyalizme, bu tüketim toplumuna, bu kapitalizme, burada cereyan eden bu korkunçluğa, sırtımızdan yaşamaya hakları olmayan bu insanlarıh zenginleşmesine inanmıyorum. Gerçekte inandığım bir şey var ve ben buna 'bir gün gelecek' diyorum. Ve özlemini çektiğim şey, bir gün gelecek. Evet, belki de gelmeyecek, çünkü onu hep yıktılar, binlerce yıldır yıktılar. Gelmeyecek, ama ben yine de inanıyorum geleceğine. Çünkü eğer inanmazsam, artık yazamam."

Benzer bir umudu ben, bahsettiğim üstünkörü, eksik ve sorunlu "öteki" kimliği temsiliyetine karşın Seren Yüce'nin dilinde de yakaladım. Onun göstermeyi göze aldıklarını izlemeye, kabullenmeye hazır insanlar zaten başka türlü hayatların da peşinden gidenler olacak. Bir röportajında, "İyimser olma şansımız yok," cümlesine açıklık getirirken şöyle diyordu: "Belki de içinde bulunduğumuz ortamın karanlığından dolayı öyle bir şey söyledim. İyimserlik galiba bugün sadece bizim içimizden gelen bir şey olabilir. Dünya önemli dönüşümler yaşıyor, insanların toplu olarak

öldürülmesi de buna dahil. Bunda çok karanlık bir taraf var. İyimserim, ama kendi içimde bunun altyapısını çokyerineoturtamıyorum. Filmde anlatılan karanlık dün-' yanın farkına varıp bunu anlatmanın kendisi, bir iyimserlik olarak yorumlanabilir. Bunu açığa çıkarıp gösterdikten sonra, sadece bu film için değil, bütün sanatsal faaliyetler insanın dünyasını zenginleştirdiği sürece, belki açıldıkça daha fazla iyimser olabiliriz."

Ben *Çoğunlukta* gösterilen dünyayı gördüğüm, bildiğim ve tersi için mücadele ettiğim oranda iyimserim. Bu yazıyı yazarken tam da karanlığa nispet iyimserim. Başka türlü bir hayat yaratmaya, yaşamaya ve yaşatmaya kendimce talibim. Çoğunluk içinde azım ve ne mutlu öyleyim. Az çoktur, öğrendim.

4-SES VAR, SES VAR

Yönetmenin sesi: “KEHANET - bu kelimeyi, çalışırken kullandığım iki yüce aletle birleştirmek mümkün mü? Kamera ve ses alma cihazı, her şeyi zorlaştıran akıldan uzaklara götürün beni." (Robert Bresson)

Seyirci olarak kendimi beklerken ve böylece, filmi küstahça izleyen şu kendimi kaybetmeye de ikna olmuşken Bressonvari bir kehanet gerçekleşir mi acaba? Önce sonuç. Sonra neden. Seni filme bağlayan en küçük parçacığı bulup çıkar önce. Bir ses ya da bir bakış parçası. Sonra bu parçada kendini tanı. Kimsin sen? Hayat beklediği gibi olsun isteyen iflah olmaz bir melankolik mi?



11'e 10 *Kala*, Pelin Esmer 2009

SES VE ZAMAN *11'e 10 Kala*

Feride Çiçekoğlu

Pelin Esmer'in 2009'da tamamladığı *II ’ e 10 Kala* aynı apartmanda yaşayan ama sadece iki farklı kuşağa değil, neredeyse iki farklı dünyaya -iki farklı İstanbul'a- ait iki adamın, koleksiyoncu Mithat Bey ve apartman görevlisi Ali'nin öyküsünü anlatıyor. Apartmanın adı Emniyet Apartmanı. Sadece nesneleri değil, şehrin seslerini de toplayan Mithat Bey apartmana sımsıkı bağlı; Ali'nin tek şansı ise apartmandan kopmak ve şehre açılmak. Biri 1920'lerde, diğeri 1970'ler-de doğmuş iki adam üzerinden anlatılan bu hikâye, Emniyet Apart-manı'nı İstanbul'un merkezine alarak seyircisine Türkiye'de moder-nizmin tarihine dair sorular sorduruyor. Kahramanlarını yargılamadan, sorularını su yüzüne çıkarmadan, mesaj kaygısına düşmeden seyirciyi içine çekebilmesi, yönetmenin başarısı. Sadece iki adamın hikâyesini izlediğinizi sanıyorsunuz, ama sonrasında film peşinizi bırakmıyor.

Pelin Esmer Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun olduktan sonra, yönetmen yardımcısı olarak girdiği sinemacılıkta yoluna belgeselle devam etti. İlk filmi *Koleksiyoncu* (2002) amcası Mithat Esmer'in, ömür boyu topladığı gazeteler, aletler, saatler ve sayısız diğer nesneyle dolu kendi

mekânında çizilmiş özgün bir portresiydi. İkinci filmi *Oyun* (2005) ise Mersin'in bir köyü olan Arslanköy'de kendi yazdıkları bir oyunu sahneleyen bir grup kadının hikâyesini anlatıyordu. Gazetede okuduğu küçük bir haberin peşine düşen Esmer, kamerasını kapıp bu köye gittiğinde, olayı belgeleyip dönmeyi tasarlamıştı, fakat sonuçta uzun süre onlarla birlikte yaşayıp, bir yıla yakın bir kurgu sürecinden sonra kendi içinde hikâyesi olan bir film çıktı ortaya. Her iki filmin ulusal ve uluslararası alanda kazandıkları ödüller ve yarattıkları yankı, Esmer'in üçüncü filmi *ll'e I0* Ka/a'nın yolunu açmış oldu.

2007'de Cannes Film Festivali'nin genç sanatçıları konuk ettiği Paris'teki Cinefondation Rosidence'a davet edildi. Pelin Esmer, orada *II 'e I0* Ka/a'nın senaryosu üzerine çalışmaya başladı. Bu sürece uzaktan tanıklık etmiş birisi olarak, senaryonun geçirdiği aşamaları, Pelin'in sabrını, titizliğini ve sonuçta vardığı noktayı hayranlıkla izledim. Senaryo aşamasında belgeselle kurmaca arasında yaptığı son derece kendine has sentezi, yönetmenlik aşamasında da sürdürmesini, oyunculukla hiç ilgisi olmayan amcası Mithat Esmer'i filmin kahramanı olarak kendisini oynamaya ikna etme sürecini, Mithat Bey ile Nejat İşler gibi profesyonel bir oyuncuyu karşılıklı oynatma cesaretini, filmin en az kendisi kadar ilgi çekici bir kamera arkası macerası olarak ayrıca yazmayı isterdim. Ancak bu kısa yazının sınırları içinde sadece filmin sesler ve zamanla ilgili yönüne yoğunlaşacağım. Bunun nedeni biraz da Pelin Esmer'in bir sonraki filminde aynı izleği sürdürdüğünü biliyor olmam. Sesler, zaman ve hafıza... Pelin Esmer sinemasının ileride bu izlekle anılacağını şimdiden söylemek mümkün bence.

Şehrin sesleri

Film şehrin sesleriyle başlıyor: Martı, vapur düdüğü ve motor sesleri. Bunlar son yüz-yüz elli yılın İstanbul'undan kulağımızda kalan, onu dünyanın bütün şehirlerinden ayıran ve biricik kılan sesler. Siyah zemin üzerine yalın ve abartısız bir tipografiyle yazılmış jenerik sakince akarken biz seyirci olarak filmi yalnız görerek değil, duyarak da izleyeceğimize bilinçli olarak hazırlanıyoruz. Tıpkı bir orkestrada enstrümanların sırayla ses vermesi ve giderek tüm seslerin birleşip bir senfoniye dönüşmesi gibi, şehrin denize has sesleri karayla bütünleşiyor, insan ve araç sesleri, seyyar

satıcılar, komalar... derken İstanbul bütün karmaşası, kargaşası ve zenginliğiyle kulağımızda canlanıyor.



11'e 10 *Kala*, Pelin Esmer 2009

Sonra birden karanlığın içinden Galata Köprüsü'nün altındaki geçitle ışığa ve denize açılıyoruz. Bir yolcu motoru kadrajın solundan sağınadoğru geçerken, ufak tefek yaşlıca bir adam, belli ki filmin kahramanı, ağır adımlarla kadrajın solundan sağına doğru geçide giriyor ve bize doğru yürümeye başlıyor. Arka planda bir şehir hatları vapuru ve onun da gerisinde Topkapı Sarayı, İstanbul'u bütün tarihiyle kahramanın arkasında resmediyor. Bir yüzleşme ve karşılaşma ânı bu; kahramanın şehrin hareketiyle yüzleşip tarihini arkasına aldığı ve bizim hem onunla hem de şehirle karşılaştığımız an. Başında şapkası, biraz bollanmış ceketi, sol omzunun hafifçe aşağı eğikliğine bakarak hep aynı elinde taşıdığını tahmin ettiğimiz çantasıyla, kahramanı bu zengin ve ışıklı fon önünde önce yalnızca bir siluet olarak tanıyoruz.

Henüz yüzünü görmediğimiz kahramanın peşinden bir sahaf dükkânına girdiğimizde, zamana dair bir hikâye izleyeceğimizi anlıyoruz. Sahafı görmeden önce "Sinan, burada mısın?" sorusunu duyuyoruz ve kahramanın, yüzünden önce sesiyle tanışmış oluyoruz. Kahramanımızın ismini sahaf Sinan'ın ağzından öğreniyoruz: "Mithat Bey." Ve nihayet onun yüzünü de görüyoruz. Kahramanı tanıtırken kullandığı bu aşamalandırma, Mithat Bey'in gizemini artırmakla kalmıyor, ona dair her ayrıntıyı sindirerek ilerlememize ve ritmimizi onun ritmine uydurmamızı da sağlıyor. Ona ayak uydurmaya hazır hale geliyoruz. Mithat Bey'in *11.* cildi sorarken kullandığı

üslup, onunla birlikte bu cildin peşine düşeceğimizi ve Mecnun'un Leyla'sını araması gibi bir yolculuğa çıkacağımızı hemen hissettiriyor: "Onu bana bulmak için gayret sarf etseniz sevinirim. Biliyorsunuz aylardan beri peşindeyim." İstanbul'a dair bir geçmişimiz varsa ve o 11. cildin ancak Reşat Ekrem Koçu'nun tamamlanmamış İstanbul Ansiklopedisi'ne ait olduğunu tahmin edebilmişsek, filmin tonu, teması ve hikâyesi daha ikinci dakikaya varmadan bize sunulmuş oluyor.

Filmin ilk beş dakikası

Kuşkusuz beni filmde en çok etkileyen, bağımsız birfilm olması konusunda hiçbir kuşku duyamayacağımız halde, senaryosunun klasik senaryo kalıplarına adetasezgisel bir biçimde harfiyen uymuş olması. Kahramanını, onun kimliğini, geçmişini, konuşma biçimini ve ne istediğini filmin ilk iki dakikasındahem ekonomik ve görsel, hem de şiirsel anlatabilmesi *11'e 10* Ka/a'yı özel kılıyor.

Sonraki birkaç sahne Mithat Bey'in hikâyesiyle iç içe geçen şehrin yüzlerini bize hızlıca tanıtıyor. Bu sahnelerin ritmi, sahaf sahnesinden farklı. Her şey hızlı akıyor. İşporta tezgâhlan, gazeteciler, alt geçitler... Zaman ve sesler, her birinde öne çıkan motifler. Önce manyetolu el feneriyle tanışıyoruz. Elle bastırılarak çalışan basit bir alet bu, filmin sonuna kadar zaman zaman hep karşımıza çıkacak ve son jenerikten kulağımızda yalnızca onun sesi kalacak. Çehov için duvarda asılı silah neyse, bu film için de manyetolu el feneri, işte o. Basit gibi görünen alışveriş sahnesi, bize Mithat Bey ile ilgili bilmemiz gereken pek çok şeyin ipucunu veriyor: Sıkı bir pazarlıkçı, inatçı ve koleksiyoncu olduğunu anlıyoruz. Sonuçta satıcının tek fener için söylediği 3 lirayı, iki fener için *4* liraya indirmeyi başarıyor. Gerekçesi, daha önce aynı feneri *2* liraya almış olması.

Köprü üzerindeki gözlükçüden gözlük bakarken, geniş çerçeveli gözlüklerin modasının geçtiğini söyleyen satıcıya, "Modası geçen hiçbir şeyi bulamazsın bu memlekette," diyor. Sesindeki serzeniş, buna dair bir hikâye izleyeceğimizin ipucu. Bu cümleyi zihnimize



11'e 10 *Kala*, Pelin Esmer 2009

yazıyoruz. Sonraki durağımız, *Bizim Gazete'yi* bir tek Mithat Bey için getirttiğini söyleyen gazeteci. Manyetolu el fenerinden ve bulabilseydi geniş çerçeveli gözlükten olduğu gibi, gazeteden de yine iki adet istiyor Mithat Bey. Hatta nasıl olsa iadeye gideceği için, iki tane de fazladan alıyor. Sonra sıra piyango biletine geliyor. Anlıyoruz ki piyango biletinin Mithat Bey ile satıcı arasında bir geleneği var. Satıcı bugün neye niyet ettiğini soruyor Mithat Bey'e, o da diyor ki, "Bugün bir ev niyet ettim, ama benim evimin bitişiğinde olsun." Böylece, daha beşinci dakikaya gelmeden, kahramanın ne istediğini anlıyoruz: Bir ev, kendi evinin bitişiğinde.

Senaryo yazımı ve özellikle senaryo yazım tecrübesinin aktarımı konusuyla ilgili değilseniz, filmin dakikaları konusundaki bu takıntı okurken size tuhaf görünebilir. Oysa iyi bir filmin olmazsa olmazı iyi senaryo ise, iyi bir senaryonun olmazsa olmazıda filmin ilk dakikalarını iyi kullanmaktır. İlk beş dakikada yakalayamadığımız izleyiciyi sonradan geri kazanmak ve filme katmak çok zordur. Kahramanın künyesi diyebileceğimiz özelliklerini ve filmin temel sorusu olan "Kahraman ne istiyor?" sorusunu ilk beş dakika içinde, ama didaktik olmadan aktarabilmek, senaryo yazarlığının en fazla hüner isteyen alanlarından biridir. *11 'e I0* Ka/a'nın bu konudaki hünerini o yüzden vurguluyorum.

Saatler

Yukarıda sözünü ettiğim üç ara sahneden sonra bir alt geçitte, filmin bir diğer kahramanı olan saatleri bir işporta tezgâhında uzaktan görüyoruz, ama onlarla asıl tanışmamız yine ses üzerinden oluyor. Görüntü olarak

kendimizi Mithat Bey'in mekânında bulduğumuzda saatçi tezgâhındaki konuşmalar bu görüntü üzerinde ses olarak sürüyor. Mithat Bey'in iki dakika geri kaldığı gerekçesiyle, daha önce aldığı bir saati iade ettiğini duyuyoruz. Bu sırada kamera, aynı Mithat Bey'i bize tanıttığı gibi acele etmeden, Mithat Bey'in mekânını dolaşarak bize gazete yığınlarını, ansiklopedi ve kitap ciltlerini, sayısız saatleri, tuhaf ölçüm aletlerini, fotoğrafları, ve zamanın tozuyla kaplı yüzlerce nesneyi gösteriyor. Saatçinin sesi, "Geri kalanları da hep sana mı denk geliyor Mithat Bey?" diye soruyor. "Öyle oluyor galiba," diyor Mithat Bey ve ileri geri gitmeyen bir saat istiyor. Kamera pan yaparak dönüp, üzerine ışık düşen Mithat Bey'i gördüğünde onu, yeni aldığı saatleri bu yığınlardan birinin kenarına iliştirmekle meşgulken görüyoruz.

Sonra kapı çalınır, Mithat Bey o zamana kadar görmediğimiz ses kayıt cihazını kapatır ve mekân sessizliğe gömülür, biz ürpeririz. Aynı görüntüleri önce şehrin sesleriyle ve sonra sessiz gördüğümüzde, mekândaki değişim büyüleyicidir. Pelin Esmer'in *Koleksiyoncu* filmini görmüşseniz eğer, mekâna dair *deja vu* yaşayabilir, belgesel ile kurmacanın iç içe geçmesinden kaynaklanan bir tekinsizlik duygusuna kapılabilirsiniz, çünkü Pelin Esmer'in hem amcası hem de onun ilk filmi *Koleksiyoncunun* kahramanı olan Mithat Esmer, yine kendi adıyla bu kez *JJ 'e I0 Kala* filminin kurgulanmış kahramanıdır ve Naz Erayda'nın başarılı sanat yönetimi sayesinde, Mithat Esmer'inbelgeseldegördüğümüzgerçekmekânı bu film için yeniden kurgulanmıştır. ,

Kendimizi şehrin seslerine kaptırdığımız için bir ölü zamanlar mezarlığı olduğunu fark etmekte geciktiğimiz bu mekan, seslerin aniden kesilmesiyle bizi tedirgin eder. Kapının çalınışıyla varlığını hissettiren dış dünya Mithat Bey'le geçmiş zamanın arasına girdiği gibi, şehrin sesleriyle bizim aramıza da girmiştir. Mithat Bey kapıyı



11 'e 10 *Kala*, Pelin Esmer 2009

açmaya giderken onun tedirginliğini biz de paylaşırız. Sesler susunca, geriye bir tek saatin tik takları kalmıştır. Hiç susmayan, hep akan zaman ve zamanın sesi, saatler. Mithat Bey kapıyı açar, gelen, apartman görevlisi Ali'dir (Nejat İşler).

Mithat Bey ve Ali'nin kapıdaki konuşmaları, Mithat Bey ile apartman sakinleri arasındaki çelişkileri ele verir: Komşular kapı önüne taşan koleksiyondan, Mithat Bey ise koleksiyonunu tehdit eden su sızıntısından şikâyetçidir. Ali'nin hangi safta olduğunu sezemeyiz. Onu bodrum kattaki kendi dairesinde gördüğümüzde, yalnızca kendi dertleriyle uğraştığını düşünürüz. Çorbasını, ekmeğini bir tepsiye koyup televizyonun karşısında geçer ve birkaç kanal değiştirip, seslendirmesinden eski bir Yeşilçam filmi olduğunu anladığımız filmi seçer. Ali filmi, biz onu izleriz. Televizyondaki ses, "Kadınlan anlayamıyorum amca, saatleri saatlerine uymuyor," der, "Mefkure teyzem de böyle miydi sana karşı?"

Filmin görünmez kadınları

Mükemmel bir tematik bütünlükle Mithat Bey'e kesenyönetmen, bize onunla birlikte eski bir telefon görüşmesinin kaydını dinletirken, kansı Cahide'nin sesiyle tanışmış oluruz. Bağlantı kötüdür, Mithat

Bey'in deyimiyle hatlar bozuk, kanallar bozuktur. "Hiç anlaşamıyoruz," der Cahide Hanım ve sorar: "Evi boşalttın mı?" Evdeki koleksiyonun aralarında bir anlaşmazlık konusu olduğunu ve Cahide Ha-nım'ın evi bu yüzden terk

ettiğini henüz öğrenmemiş olsak da, aralarındaki iletişimsizliği sezeriz. "Kadın kısmında ekspreste yer bulursan onunla gel, bulamazsan motorluyla gel," der Mithat Bey. Ses kaydı bitip müzik başladığında Tülay German'ın sesini duyarız: "Mecnunum Leylamı gördüm / Bir kerecik baktı geçti / Ne sordum ne de söyledi / kaşlarını yıktı geçti..." Âşık Veysel'den uyarlanan 1960'la-nn kült şarkısı o yılları hatırlayanlar için bütün biratmosferi yeniden yaratır. Mithat Bey görüşmenin ayrıntılarını defterine not eder: 13.56-13.95 Cahide ile telefon görüşmesi. Ankara-İstanbul, 1966.

Aynı tematik bütünlük içinde bu kez kapıcı dairesine geçip Ali' nin köydeki kızı ve karısıyla telefon görüşmesini izleriz. Bu konuşma sırasında Ali'nin kızı Gamze ve kansı Gülay'la birlikte çekilmiş çerçeveli fotoğrafını arka planda görür, onları hayalimizde canlandırırız. Ali'nin kızına düşkün olduğu, onu özlediği bellidir; kızına kedinin yavruladığını müjdeler ve Gamze şehre dönünce yavrulardan birini almaya söz verir. Karısıyla konuşması daha az sevecen değildir, ama aralarında gerilim vardır. Gamze doktora götürülmüştür, ilaçları alınabilsin diye Ali para yollamıştır. "Para yetti mi?" diye sorar Ali. Aldığı cevabı tam anlamayız. Gülay ve Gamze köyde Ali'nin ailesinin yanında kalmaktadırlar. Belli ki evde gerginlik vardır. Gamze'nin astımına kötü gelen kapıcı dairesinden çıkılabilmesi için Ali'nin yeni bir iş bulması gerekmektedir ve ancak o zaman Gülay ve Gamze şehre geri dönebileceklerdir. Gülay bu konuda Ali'yi sıkıştırmakta, Ali izin alamadığı için iş aramaya çıkamadığını söylemektedir. Dışardan köpek havlamaları, televizyondan Kibariye'nin şarkısı duyulur: "Ne güzel geçiniyorduk / Ah, bize ne oldu böyle / Hep beraber ağlıyorduk / Bize ne oldu söyle... / İstanbul benden büyük / Onla başa çıkamam / Küçücük ellerimle / Seni geri alamam...'!.

Önce arka planda duyulup sonra öne çıkan "İstanbul benden büyük / Onla başa çıkamam" dizeleri, kırdan kente göçün arttığı ve Ye-şilçam filmlerinin "göç filmleri" adı altında kendine has bir tür yarattığı 1950'li ve 1960'1ı yılların değişmez temasını yansılarken, Ali' nin açmazını da dile getirir. *11 'e 10 Kala* ilk on dakikasıyla, evinin



11'e 10 *Kala*, Pelin Esmer 2009

hemen yanında bir ev düşleyen, var olanı korumaya çalışan Mithat Bey ile şehirle başa çıkmaya çalışan Ali'nin hikâyesini anlatacağını söyleyerek, Yeşilçam'a damgasını vurmuş İstanbul filmlerine 2^00 li yıllardan bir selam yollamaktadır.

Ali telefon görüşmesinin ardından canı sıkkın bir şekilde kapı önüne çıkar. Bodrum katındaki dairenin penceresi önüne atılmış iskemle, fatura yatırmaya dahi gidemeyen, şehri bilmeyen, apartmandan uzaklaşamayan Ali için şehirle kurabildiği neredeyse tek ilişkidir. (Filmin sonundaAli apartmanla bağını koparıp gittiğinde bu iskemleye geride kalan Mithat Bey oturacaktır.) Senaryonun tetikle-yici olayı bu gece sahnesinin hemen ardından gelir. Sabah Mithat Bey banyo aynasının karşısında tıraş olurken telesekretere bırakılan mesajla Mithat Bey'in kardeşi Gülümser'in sesiyle tanışırız. Ve tam bu sırada deprem olur.

Hem Ali'nin hem de Mithat Bey'in hayatlarında önemli olmuş, onları sarsmış, etkilemiş ve şekillendirmiş kadınların yalnızca sesleriyle temsil ediliyor oluşları, filmin önemli bir özelliğidir. Kadınlar filmde yokluklarıyla etkindir. Uzaktan müdahale ederler, erkeklerin verdikleri kararlan yönlendirirler, fakat biz onları görmeyiz. Tek istisna, küçük bir lokanta işleten Feride Hanım'dır. Onun da Mithat Bey'in hayatındaki yeri önemlidir, ama mesafeli, yanm bir ilişkidirbu. Aralarında bir yakınlık olduğu bellidir, fakat gerçek anlamda yakınlaşmazlar. Mithat Bey'in, koleksiyonunu boşaltmak zorunda kalması ve onun şehirdeki görevlerini Ali'nin üstlenmesiyle aralarındaki mesafe artar, fiziksel hale gelir ve artık yalnızca

Ali aracılığıyla haberleşebilirler. Ali'nin ses kayıt cihazını Feride Ha-nım'ın lokantasında yanlışlıkla açık bırakması sonucu, Feride Ha-nım'ın sesi de kayda geçer; o da Mithat Bey için geçmişin bir parçası haline gelir ve artık yalnızca bir sese dönüşür.

Darbelerle gelen modernizm

Depremin apartmandaki etkilerini yine sesler üzerinden izlemeye devam ederiz. Apartman yöneticisi Ruhi Bey Ali'ye interkomdan sorar: "Depremi hissettin mi?" Ali, bodrum katından hissedilmedi-ğini söyleyerek kendini mazur göstermeye çalışır. "Nasıl hissetmezsin," der Ruhi Bey, "en azdört buçuk-beş vardı!" (2009'daki ilk İstanbul Festivali gösteriminde seyirci olarak ilk ortak kahkahamızı bu noktada attığımızı not düşmeliyim. Depremin "kaçlık" olduğuna dair tahmin yürütme alışkanlığının şehrin hafızasında yer almasıyla ilgili bir tepkiydi bu.)

Mithat Bey depreme başta aldırmaz, temposunu ve ritmini bozmaz. Depremin hemen ardından, geriye sarmayan ses kayıt cihazını tamire götürür. Tamirci ve Mithat Bey rastgele bir yerden kaydı dinlemeye başlarlar. Önce l 960'1ı yıllardan bir müzik, sonra Mithat Bey'in sesi ("27 Mayıs 1960, saat 5:40") ve hemen peşinden radyodan yapılmış kaydın anonsu duyulur: "Radyolarınızın başına geçiniz: GüvendiğimizTürk Silahlı Kuvvetlerimizin sesi birdakika sonra size hitapedecektir." (Bu nokta, filmi festival izleyicisiyle birlikte seyrettiğim için hep sevinç duymama vesile olacak bir kolektif duygunun başlangıcı olmuştu. "Güvendiğimiz Türk Silahlı Kuvvetleri" ifadesinin 2009 sinema izleyicisinden aldığı tepkiyi tahmin etmek zor olmasa gerek.) "Sevgili vatandaşlar, bugün demokrasimizin içine düştüğü buhran ve son müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasınameydanvermemek maksadıylaTürk Silahlı Kuvvetlerimiz memleketin idaresini eline almıştır." Ses, AlparslanTürkeş'e aitti.

Aynı gerekçelerle en az iki darbe daha (buçukları saymıyorum)



11'e 10 *Kala*, Pelin Esmer 2009

yaşandığını bilen, 12 Mart ya da 12 Eylül'de veya her ikisinde birden tutuklanmış, hüküm giymiş, işkence görmüş, askeri ve sivil cezaevlerinde sürünmüş kim bilir kaç kişi vardık o ilk festival gösteriminde - ki bu sahnedeki ortak seyirci tepkimiz salonda elle tutulacak gibiydi. Ekranda tamirci, "O gün İstiklal Caddesi'ne çıktık, tanklar vardı," diyordu, biz sessizce kendi darbe hafızamızı yokluyor-duk; Mithat Bey, "İnanılmaz bir şey!" diyordu, biz içimizden, "Gel de bize sor," diyorduk, Mithat Bey tamirciye, "Geri alsana," diyordu, biz nefesimizi tutuyorduk, tamirci, "Geri alamayız ki, maalesef," diye cevap veriyordu, biz nefeslerimizi salıp gülüyor ve alkışlıyorduk. O gün seyirci arasındaki yabancı izleyicilerin, "Ne oldu?" diye sorduklarını ve aldıkları uzun cevaplara rağmen bizim ruh halimizi yine de anlayamadıklarını hatırlıyorum.

Bu noktada, filmin modemizme dair sorduğu örtük sorulan su yüzüne çıkarmakta fayda var: Darbelerle kurulup sürdürülen, yukarıdan dayatılan otoriter bir modemizm mi, yoksa evrimle gelişen ve aşağıdan yukarıya nüfuz eden demokratik bir süreç mi? Yönetmen bunu açıkça ifade etmemiş olsa da, kuşkusuz Mithat Bey ilkinin, Ali ise ikincisinin temsilcisi. Mithat Bey'in dinlediği ses kayıtlarından onun 1940'larda devlet bursuyla Stanford Üniversitesi'ne gittiğini ve elektronik mühendisliği eğitimi gördüğünü öğreniriz.

Memlekete dönüşte bursun karşılığını ödemek için uzmanlığına uygun bir iş bulunamamış, önce Kayseri'de bir bez fabrikasında çalışmak zorunda kalmış, sonra polis radyosunu kurmakla görevlendirilmiş ve emniyetten

emekli olmuştur. "Emniyet Apartmanı" bize bu geçmişi hatırlatır. Filmin sonunda Mithat Bey'in apartman önündeki oturuşu, bu geçmişle bir hesaplaşması gibi de okunabilir. Ali o sandalyeyi terk edip şehre açılmış, Mithat Bey geride kalmıştır.

Şehrin zamanı

Filme adını veren ve Mithat Bey'in modemist zaman takıntısını vurgulayan, 10 dakika geri kalan saattir. Gece *11:* 00 ajansını dinlemeden günü kapatamayan kendi kuşağının nice temsilcisi gibi Mithat Bey de yatağa girdiğinde radyo ile saat ayan yapar. Radyonun verdiği saat ayarı *11:* 00 iken, yatağın yanındaki saatlerden biri *11* 'e *1* 0 kalayı gösterir. Mithat Bey 193 günde 10 dakika geri kaldığına dair bir not yazıp saatin yanı başına bırakır.

Zamanı saatle ve saatleri merkezi saat ayarı ile kontrol altına alma hassasiyeti nedeniyle Mithat Bey, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) romanıyla hicvettiği Cumhuriyet' in modernleşme projesinin canlı bir temsilcisi gibidir. Şehrin zamanı artık bambaşka bir ritimle akıp giderken, onun "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"nün geride kalan son üyesi gibi hâlâ titizlikle zamanı kontrol altında tutma çabası, eksik kalan hayatını geçmişi biriktirerek tamamlama takıntısının bir başka tezahürüdür. Bir mezarlıkta rastladığı doktora öğrencisiyle yaptığı konuşmadan anlarız ki, gençliğinde "transistörü keşfeden adam" olarak anılmayı hayal etmiştir. Oysa hayat onu ileriye değil, geriye bakmaya mecbur kılmıştır.

Mithat Bey ses kayıt cihazını tasvir ederken, "Bütün sesleri sadakatle kaydeder," ifadesini kullanır. Bütün hayatını zamanın kaydedilmesine ve saklanmasına vakfeden Mithat Bey'in koleksiyonu onu geçmişin tutsağı haline getirmişken, koleksiyonun kutulanıp bodrum katına taşınması sırasında gizlice götürüp sattığı her parça ile apartmandan bir nebze daha özgürleşen Ali şehrin zamanını yakalamaya başlar.

Ali'nin şehre açılma çabasında, yeni inşaatların ışıksız merdivenlerinde kullandığı manyetolu el feneri, ona Mithat Bey ile paylaştığı geçmişten yanında taşıdığı bir ses olarak eşlik eder. Koleksiyonu parça parça satarak yalnız kendisini değil, Mithat Bey'i de özgürleştirdiğini ve şehrin zamanına

kattığını düşünürüz, değişimin aşağıdan yukarı olmasından yanaysa gönlümüz. Eğer hâlâ tepeden inme bir yöntem peşindeysek, boşalmış apartmanda tek başına kalan ve karanlık basamakları manyetolu el feneriyle aydınlatan Mithat Bey için kederleniriz. Oysa kahramanımız 11. cildi bulmuş, Mecnun Leyla'sına kavuşmuştur. Mithat Bey yitirdiği ilk 10 cildi yeniden edinme macerasına girişecektir, hedefine varmasına, yani 11'e 1 0 kalmıştır. Yolculuk yeni başlamaktadır.



İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek, Fatih Akın 2005

BİR, İKİ, ÜÇ, KAÇ İSTANBUL? Fantazi, Nostalji, Ütopya

Nazan Maksudyan

Constantinopolis. Nea Roma. Konstantiniyye. Polis. Bolis. Dersaa-det. İstanbul. Tarihi şehir, efsane şehir, heybetli şehir, muazzam şehir. Adı çok, yüzü çok, gizi çok, hikâyesi çok. Gelenlerbaşka şey anlatır, gidenler başka, hele kalanlar, yani gidemeyenler bambaşka...

Kent, tarih, öznellik çerçevesinden değerlendirilebilecek üç ayrı film, *Hamam, Bir Tutam Baharat* ve *İstanbul Hatırası*, üç ayrı kameradan üç başka İstanbul anlatıyor. Her birinin perspektifi, her birinin odak noktası, her birinin netleştirdiği kare başka - velhasıl, resmin dışında bıraktıkları da.

Doğru, hepsi de İstanbul'u anlatıyor, ama sadece *bir* İstanbul'u, İstanbul'un *birazını.* Zaten bu heyûla şehrin cümle sırrına vâkıf olmak kimin harcı ki?

Doğu'nun sefaleti ve cazibesi:

Hamam'dan çıkamamak

12 Ekim 2006'nın usulca güneşli saatlerini Paris'te çok sevdiğim kitapçılardan birinde tasasız avare geçirirken hiç unutamayacağım bir şey oldu. Bildim bileli kasanın arkasındaki rahatsız sandalyesinde biz müşterileri umursamadan oturan orta yaşlı, ciddi hanım, hep üstünden baktığı gözlüklerini bu sefer sol eliyle bir hamlede çıkararak ayağa fırladı ve büyük haberi duyurdu: "Nobel Edebiyat Ödülü Orhan Pamuk'un." Çok mutlu olmuştum. Kitapçı kadının ani tepkisiyle öğrendiğim haber, kısa sürede ciddi bir reklam kampanyasına dönüştü. Neticede her kitapçıda Gallimard'ın afişleri (Orhan Pamuk,

Prix Nobel de Litterature 2006) kalabalık metro vagonlarında ise Orhan Pamuk okuyan birkaç kişi vardı. Bu dalgayakapılan Fransız arkadaşlarımdan biri derhal *İstanbul'u* okumaya başlamış, ancak çok ilerleyemeden kitabı okumayı bırakmıştı. Sebebini sorduğumda Pamuk'un niçin siyah-beyaz, hüzünlü bir İstanbul'dan söz ettiğini bir türlü anlayamadığını, daha geçen yaz gittiği, rengârenk, alev alev, sıcacık, yerinde duramayan fıkır fıkır şehirle kitap arasında bağ kuramadığını söylemişti.

Öyle kastedilmemiş de olsa arkadaşımın tepkisini birmiktar"Or-yantalist" bulmuştum. O da geçen yüzyıllarda şehre gelen Avrupalı seyyahlar gibi sadece parlak renkleri, sokaklara taşan müzik ve dans seslerini, heyecanı, şehveti, egzotizmi, erotizmi, fantaziyi aramış, eliyle koymuşçasına da bulmuştu. İstanbul'da bunlar yoktur, demiyorum; elbette vardır, neden olmasın. Ama eklemeli: İnsan çoğunlukla yalnızca aradığını bulur; aramadığını, burnunun ucuna gelse dahi görmemesi de keza vaka-yı adiyedendir.

Hamam'ın (Ferzan Özpetek) gönülsüz sebeplerle şehre yolu düşen İtalyan çifti Francesco ve Marta'nın gördükleri, görebildikleri İstanbul'un, kendilerinden üç kuşak önce şehre gelen Anita'nın anlattıklarından zerre

öteye gidememesi de bu tür bir algıda seçicilikle açıklanabilir. Aslında bir an önce işlerini hale yola koyup, çok da cazip bulmadığı bu fakir, köhne, pis şehri terk etme niyetinde olan zoraki seyyah Francesco -ve birkaç ay arayla da olsa neredeyse aynı dönüşümü yaşayan Marta- bir diğer Avrupalı gözün, Anita'nın mihmandarlığı sayesinde şehrin gizlerine (!) vakıf oldukça, uzaklaşmak bir yana İstanbul'a günbegün daha çok bağlanır.

Batı'da sürdüğü kurallı, düzenli, nizamlı hayatta bulamadığı macerayı, heyecanı, entrikayı birdenbire Doğu'da keşfeden Francesco, kendisine sunulan *Türk lokumunun* damakta bıraktığı klişe tadı nedense hiç fark etmez. Misafirin dilini muntazaman öğrenmek raddesine vardırılan tarifsiz şark misafirperverliği, kapalı kapılar aır dında cereyan ediyor da olsa Doğu'nun olmazsa olmazı homoerotik cinsellik, alaturka iş görme yöntemlerinin başlıcaları rüşvet, şantaj, tehdit ve cinayetin arka sokaklarda kol gezmesi, her adımda insanı büyüleyen derin tarihi doku, Boğaz'ın ihtişamı, Haliç'in güzelliği, Pera'nın cazibesi...

Hamam'ın gördüğü, gösterdiği İstanbul, mütemadiyen esrar bulutlan, sisler içinde, belki daha doğrusu hamam buharları altında -herhalde filmin İngilizce ismi bu yüzden *Steam.* Sanki havasına afyon katmışlar gibi sefili cazip, kirliyi pirüpak, karayı beyaz eden hamam, mesafeli Avrupalıyı değme mahalle delikanlısından daha cevval, daha tutkulu, hatta âşık yapıveriyor. Göbek taşına uzanınca İstanbul sıcak ve yakıcı, büyülü ve tehlikeli, şehvetli ve zalim. Peki ya hamamın dışında kalanlar?

İthaka'ya dönmek mümkün mü7: Diaspora ve nostalji

Milan Kundera'nın 2003 tarihli son romanı *Bilmemek* (*L'/gnoran-ce),* 1968 Sovyet işgalini izleyen günlerde Prag'dan kaçıp Avrupa' nın farklı şehirlerine yerleşen Irene ve Josefin, rejim çöktükten sonra herköşe başında *"Kajka wasborn in Prague"* (KafkaPrag'da doğdu) baskılı turistik ıvır zıvır satılanşehre ilk ziyaretlerini ve bu deneyimi faklılaştıran yirmi küsur yıllık göçmenliklerini anlatır. Paris'e yerleşmesini izleyen zamanlarda neredeyse her gece, dönmeye korktuğu ülkeye dair kâbuslar gören Irene, aksine gün boyu yoğun bir nostalji duyar. Rüyasında bindiği uçak birden yön değiştirip yabancı bir havaalanına iner, kendisine yaklaşan polislerin Çekçe konuştuğunu fark edip korkuyla uyanır. Gündüzleri ise durmadan gözünün önüne Prag'da sevdiği bir sokağın görüntüsü ya da bir ağaçlık, ya da

çocukluğundan bir sahne gelir. Kundera'ya göre bunun sebebi nostalji ve hafızanın (hatıralar) birbirine ters orantılı çalışmasıdır.

Geçmişe dair doğru dürüst bir şey hatırlamayanların duyduğu nostalji çok daha güçlüdür, zira hafızanın iyi çalışabilmesi için sürekli antrenmana ihtiyacı vardır. Anılar hatırlanmaz, arkadaşlar arasında konuşulmazsa, unutulur gider. Nostalji arttıkça insan amneziye tutulur, çünkü nostalji hafızanın işleyişini güçlendirmez, hatıraları uyandırmaz, kendi kendine yeter, her şeyi ıstırabın içine gömer. Dolayısıyla Yunanca hasret *(algia)* ve ev *(nostos)* kelimelerinin birleşiminden meydana gelen *nostalji*, aslında çoktan yitmiş yahut hiç olmamış bir sılaya hasreti anlatır. Aynı Odiseus'unki gibi. Troya Sa-vaşı'ndan sonra durmadan, tam yirmi yıl, ülkesine, İthaka'ya dönmek için çabalayan Odiseus, fırtınalarda kaybolur, afyonumsu meyvelerle büyülenir, tek gözlü canavarlarla savaşır, ölüler ülkesine gider, deniz perilerinin güzel şarkılarına kapılır, âşık olur... Yine de evine, ülkesine dönme arzusu hiç bitmez. Yirmi yıl sadece dönmeyi düşünür. Ama dönünce, şaşırarak anlar ki hayatı, kendi hayatının anlamı, merkezi, hazinesi, İthaka'nın dışında kalmıştır. Artık bu kayıp bir hazinedir, ne yaparsa yapsın onu geri getiremez...

Bir Tutam Baharat (Tassos Boulmetis) bir şehirden ayrılmayı, üstelik gönülsüzce, sevdiklerini geride bırakarak, gözü arkada kalarak ayrılmayı anlatıyor. İnsanda bir çeşit kimsesizlik, yabanlık, en soğuk söylenişiyle göçmenlik hali yaratan bir terk ediş. Giden kişi durup durup bazı şeyleri kafasında canlandırıyor, tekrar tekrar aynı sahneler gözünün önüne geliyor, özlem duyuyor. Küçük yaşta ayrıldığı İstanbul'a dair dedesi, baharatlar, kokular ve tatlardan mürekkep bir hayal dünyası yaratan Fanis'in filmin sonunda söylediği gibi, bir yerden ayrılmadan önce dönüp arkasına bakan kişi gittiği yere bir türlü gerçek anlamda tutunamıyor. Ayn düşülen şehre hasret olur olmaz anlarda ete kemiğe bürünüp can yakıyor. Aslında bu bir nostalji meselesi. İdealize edilmiş bir geçmiş, münferit anlar, önü sonu belirsiz, donmuş bir maziye dairmutlu enstantaneler, güzel fotoğraf kareleri özleniyor. Birkalpçarpıntısı, bir karşılaşma, birtatil, karlı bir gün...

Yaşadıkları yerden kendi rızaları dışında ayrılmaya zorlanmış diasporik toplulukların bu anlamda *bir gözü arkada kalmıştır.* Kimliklerini ve varoluşlarını, başka bir deyişle bugünlerini, kaybettikleri *ah o cennet vatan*

üzerinden tanımlayıp şimdiyi geçmişe referansla kurarlar. Ancak söz konusu *geçmiş* hafızayla değil nostaljiyle yaratılmıştır, gerçek olmaktan çok imgeseldir, olgulardan bağımsız bir idealizasyondur. Kaybedilen cennetin güzel yönleri abartılı, eksiklikleri örtüktür. Filmdeki zaman zaman Turizm Bakanlığı'nın reklam filmlerini anımsatan İstanbul sahneleri, böyle pamuklara sarılmış, cilalanmış, ancak hiç olmamış bir İstanbul'a güzelleme gibi. Bu bağlamda film, son on yılın popüler nakaratlarından çokkültürlülü-ğün, kozmopolitliğin, *ne güzel komşulardık* bizliğin (sadece 2010' da değil, geçmiş, cari ve gelecek) başkenti İstanbul'u, hafızadan, hatıradan değil, tahayyülden, tefekkürden devşirip sofranın baş köşesine oturtuyor.

Hikâyenin sofra kısmı önemli, zira diasporadan (hayali) vatana seyahat, ancak mutfaktaki kara delik sayesinde mümkün olabiliyor. Maddeten, bedenen eve dönmek mümkün olmayınca, zamansal ve mekânsal mesafe kapatılamadığında, bir ritüel olarak yemek (hem pişirmek hem yemek) zihinsel ve duygusal bir çapaya dönüşüyor. Filmin Yunanca orijinal isminin *(İstanbul Mutfağı)* daha iyi özetlediği gibi Fanis her nostalji baskınında kendini mutfakta buluyor. Pişirdiği yemeklerle İstanbul'a, evine, dedesine ulaşmaya çalışıyor. Peki ya mutfağın dışında kalanlar?

Ne sıla ne gurbet:

İstanbul’un taşı toprağı Heimat/os

Stefan Zweig, *Yıldızın Parladığı Anlar* adlı kitabında dünya tarihinde öneme sahip on iki tarihsel olayı öykülerine konu eder. Tarihe geçmiş olguları ve şahsiyetleri kısmen kurmaca perspektifinden, es-tetize edilmiş bir dille yeniden yazar. Kitabın ilk metni İstanbul'un fethine dairdir. "Bizans'ın Fethi", Osmanlı zaferini surlar arasında açık unutulan bir kapıya dayandım. Babinger ve Hammer tarihlerinde de yer verilen rivayete göre Kerkoporta (Canbazhâne) Kapısı, düşmanın şehre ilk oradan gireceğine dair bir kehanet yüzünden o zamana kadar iyi korunmaktadır. Ancak bir çıkış hareketi sırasında kapı açılır, sonra da açık unutulur. Surlar arasında avarece dolaşan birkaç Yeniçeri şehrin ortasına kadar açık bu kapıyı görünce gözlerine inanamazlar, bir yanlışlık olmalı endişesiyle yardım çağımlar. Hiçbir dirençle karşılaşmayan bir kıta asker, dış sur savunucularının ardını çevirir, sura sancaklarını dikerler: *Şehir alındım!*

Zweig'ın bunda ne kadar parmağı var bilinmez ancak *İstanbul Hatırası* (Fatih Akın) İstanbul'u cömertçe ardına kadar açık bir kapı gibi resmediyor. Öyle bir şehir ki zengin fakir, okumuş cahil, güzel çirkin her isteyen çat kapı gelir. Herkese iyi kötü yer vardır, iş vardır, ekmek vardır, bulunur. Kimseye de "sen kimsin be kardeşim, niye geldin" denmez; öteki geldiyse, beriki geldiyse, ben geldiysem, senin de elbet dönüp dolaşıp geleceğin yerburasıdır: *Hoşgelmişsin!* Dün gelenler dahi şehri yabancılamaz, kendilerini yaban hissetmez, hemen onlar da İstanbullu oluverir, en az etraflarındaki diğer insanlar kadar İstanbullu. Zaten *doğma büyüme* İstanbulluluk soyu tükenmekte olan bir tür olduğu için şehir nüfusu neredeyse bütün bütün *dışarlıklıdır.*

Yedi düvelden insan akmış yüzyıllardan beri Altın Boynuz'un kıyılarına. Sultan Mehmet şehri fethettikten hemen sonra imparatorluğun dört bir yanından insanı, gerek teşvik gerek zorla yeni başkente yerleştirmiş. Bursa'dan, Konya'dan, Edirne'den gelen nüfuzlu aileler, sanat ve ticaret erbabı, din adamları şehri şenlendirmiş. Öte yandan Katolik kiliseleri, düzgün sokakları, taş binalarıyla küçük bir İtalyan şehrini andıran Galata'daki (ya da Yunanca adıyla Pera, *öte şehir)* Ceneviz kolonisi günbegün büyümüş, *Frenk* nüfus artmış. Amsterdam'dan yüz, Viyana'dan üç yüz, New York'tan dört yüzyıl önce İstanbul baskı ve zulüm gören Yahudiler için sığınak olmuş. 16. ve 17. yüzyıllarda Celali İsyanları'nı izleyen dönemde, imparatorluğun Anadolu ve Balkanlar'daki kırsal kesimlerinden gelen göç dalgası büyük şehre ulaşmış. Önce Kırım Savaşı, ardından 93 Harbi, Balkan Savaşları, Bolşevik Devrimi'nden kaçan Beyaz Rus-lar derken yakın dönemde de İstanbul'a göçmen akınının ardı kesilmemiş. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'nın cazibesi artmışsa da l 950'1erden itibaren İstanbul yeniden iç göçün merkezi olagelmiş. Boşuna dememişler taşı toprağı altın. Yeni bir hayat, zenginlik, refah hayali kuran gelmiş, duyan gelmiş...

İstanbul Hatırası New York'a denk muvaffak bir göçmen şehri, bir erime potası, ulaşılmış bir ütopya gibi anlatıyor İstanbul'u. Çeşit çeşit müziğin çalındığı, söylendiği, dinlendiği, dekolteden tesettüre her tür kıyafet giymiş insanın sokaklarda dirsek teması içinde olduğu, arka sokakları hem bıçkın delikanlılara hem travestilere mesken, hadi eksik kalmasın Batı mı Doğu mu bilinmez bir muamma İstanbul. İşte bu yüzden kimse "sonradan gelme"

değil, kimse göçmen değil, herkes buralı, herkes İstanbullu. "Hemşehrim memleket *nire?"* diye sorarlar elbet ara sıra, yine de kimse kimseyi *taşralı* diye aşağılayacak kadarİstanbullu değildir bu şehirde - "Ben İstanbul hanımıyım," diyerek söze başlayan mağrur Müzeyyen Senar dahi cümlesinin devamında *aslen* Bursalı olduğunu, ancak on yaşlarında İstanbul'a geldiğini anlatır.

Filmin gözünde çok sesi, çok dili, çok yüzü, çok kültürü, çok menkıbesi olan bir şehir İstanbul, öyle ki kimliğinin merkezinde hem melezlik hem kimliksizlikvar.Adetaherkese Nansen pasaportu verilmiş, adeta herkes *heimatlos.* Sanki her gelen başarmış, bir şekil-*deyırtmış,* kimse kaybetmemiş, yenilmemiş gibi - ne *Züğürt* Ağa'nın tutunamaması ne *Muhsin Bey*'in dışlanmışlığı. Siya Siyabend'in İs-tiklâl'in başında çalarken zaman içinde Tünel'e sürülmesi, Aynur'un zamanında sahnede sazının cakının çekilmesi, Hasan Saltık'ın anadilde müzik ancak 90'1arda serbest kaldı saptaması her şeyin o kadar da güllük gülistanlık olmadığını sezdiriyor. Yine de karşımızda "sokakta çalmak bizim tercihimiz", "artık her yerde rahat rahat Kürtçe şarkı söyleyebiliyoruz", "klip yayını da serbest bırakıldı" diyen kendinden emin, ayakları yere basan, güçlü özneler var. Hiçbiri de *neden geldim İstanbul'a, gelmez olaydım* diyeceğe benzemiyor.

Köprüaltında hayatını kazanmak için çalanından Boğaz'a karşı söyleyenine iyi müzisyenlere kulak veriyor, güzel müzik dinletiyor *İstanbul Hatırası.* İstanbul'a uzaktan yakından bir bağı olan herkesin "aman da ne *cool* şehrimiz var" diye göğsünü kabartmış olsa gerek. Ancak, ses kayıt cihazını alıp İstanbul'un muhtelif yerlerinde dolaşsanız, taksiden manava, lokantadan berbere her yerde karşınıza çıkması kaçınılmaz olan Damar/Jilet/Harbi FM'de çalan müziği duyurmuyor film. Aynı şekilde Tarlabaşı'nın mutenalaşması, Sulukule'nin boşaltılması, milliyetçi, homofobik söylemler, tacizler, cinayetler bu hatıra fotoğrafına girmiyor. Gün batımında Haliç manzarasına karşı yakılan sigara elbette kredi kartının satın alamayacağı bir keyiftir, peki ya Büyük Londra Oteli'nden görünenin dışında kalanlar?

Kim demiş başka İstanbul yok diye; görmek isteyene, bakmak isteyene, tatmak isteyene İstanbul çok! Roma'dan, Atina'dan, Hamburg' dan, o kadar uzağa gitmeye bile gerek yok, Avcılar'dan, Bahçekapı' dan, Küçüksu'dan,

nereden baksanız bir başka âlem İstanbul. Herkes gönlüne göre alıyor, gönlüne göre satıyor...

Özellikle erotik, nostaljik ve kaotik modellerimiz çok gidiyor bu günlerde. Politik, melodramatik, kostüme çeşitler de var elimizde, ama onlar sana gelmez be abla, geçti onların modası...



Çoğunluk, Seren Yüce 2010

1

Fatih Akın, Cahit'i "kayıp bir ruh" olarak tanımlar. Akın'ın, başta kuralları yıkmak olmak üzere birçok arzusunun karşılığı gibi değerlendirdiği Cahit, Birol Ünel'e çok uygun düşmüştür. Akın'a göre Cahit, Kurt Cobain ve Jim Morrison gibi, şiirsel bir kendi kendini yok etme halinin övgüsünü yapar (Akın 2010: 28).

2

Bu konuyla ilgili kapsamlı ve zihin açıcı bir analiz için bkz. Kıhçbay 2006: 105-15.

3

Ancak Lola ve Bili'nin ilişkilerinin yürümeyeceği daha başından bellidir. Lola'nın sözleri bunu çok iyi açıklar: "Bili sence Lola'yı neden terk etti? Çünkü evlendiği kadın artık âşık olduğu adam değildi."

4

Gastarbeiter "misafir işçi" anlamında kullanılan bir kavramdır. Lolave arkadaşlarının şovu "kadın misafir işçiler" anlamına gelen *Die Gastarbeiterinnen* adını taşır. Filmin Türkiye'de çıkan DVD baskısında söz konusu kavram "misafir işçiler" olarak çevrilmiştir. Almanya ve Britanya'da çıkan DVD baskılarında da aynı anlama gelen *guest workers* kullanılmıştır.

ÇOĞUNLUKTAKİ HAYALET

Ebru Çiğdem Thwaites

Çoğunluk'un giriş sahnesinde ormanda yürüyen babasını nefes nefese takip etmeye çalışan kilolu bir çocuk görüyoruz. Mertkan'ın çocukluğu bu. Eve vardıklarında annesi ve gündelikçi Şükriye Ha-nım'la tanışıyoruz. Mertkan içeri girer girmez, çocukluğa özgü, nedensiz bir kötülük dürtüsüyle elektrik süpürgesinin fişini çekiyor. Ardından Şükriye Hanım'a bir tekme savuruyor. Hafifçe sendeleyen kadın toparlanıp işine devam ediyor.

Çoğunluk, istemediği halde babasına benzeyen bu üst-orta sınıf Türk çocuğunun öyküsü. Giriş sahnesi Mertkan'ın babasına benzeme sürecindeki sürekliliği anlatıyor. Baba-oğul ilişkisindeki süreklilik, çoğunluk zihniyetinin çekirdek aile ölçeğindeki görüntüsü. Bu süreklilik, Mertkan ile yoksul bir Kürt kızı olan Gül arasındaki ilişkide siyasi-coğrafi olarak tanımlanmış bir vatan ölçeğine genelleniyor. Filmde azınlık-çoğunluk ilişkisi bu ilişkide cisimleşiyor. Filme asıl dramatik niteliklerini kazandıran öğeler de, bu sürekliliğin görünür kılındığı sahneler.

Bu yüzden, oğluna çoğunluğun düşünüş kalıplarını aşılamaya çalışan baba figürünü, iktidarın ataerkil ailedeki izdüşümü gibi görmek mümkün. Oğlunu gündüzleri inşaat bürosuna, geceleri de esnaf arkadaşlarıyla saunaya götüren Kemal, oğlundan hem sosyal normlara uygun ve ailesine yakışır davranmasını hem de gerektiğinde yasaları çiğnemesini ve işbitirici olmasını bekliyor. Mesela Mertkan arabasıyla kaza yaptığında, alkollü araba kullandığı için ona kızacak, ama polise rüşvet verip rapordan alkollü yazan kısmı sildirmesini de Mertkan'ın yapmasını isteyecektir.

Mertkan'ın ruh halini en iyi betimleyen sözcük ise kayıtsızlık. Mertkan öfkeli ve amaçsız bir genç. Boş zamanlarında arabayla turlar, arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerine gider. Askerliğini tecil ettirmek için Açıköğretim Fakültesi'ne kaydolmuştur. Bağımsızlığını kazanamadığı için babasının baskısı karşısında hep siner. Babasının otoritesine isyan etmek istese de başka bir varoluş biçimi tasavvur edemediği için babasına benzeyerek çoğunluğa katılacaktır.

Babasının izinde

Filmde izi sürülen bu sürekliliği Bourdieu'nün *habitus* kavramıyla karşılamak mümkün. Çocuk yaşlardan itibaren topluma uyum sağlamak için neyin onaylanıp neyin onaylanmadığına dair pratik bir duygu geliştiririz. *Habitus* toplumsal hayatta içselleştirdiğimiz davranışlar ve eğilimlerin bütünüdür. Başka bir deyişle, bireysel olduğunu düşündüğümüz zevk, tercih ve yaşam tarzı gibi unsurlar aslında toplumsaldır (Bourdieu 1995: 45). Toplumsal hayatı oyun meta-foruyla açıklayan Bourdieu için *habitus*, oyuna dair bir "strateji üretme ilkesi"dir (Bourdieu 1992; Bourdieu ve Wacquant 2003: 27). Bu stratejiler bilinç düzeyinde tasarlanmaz. Zamanla edindiğimiz bi-linçdışı yatkınlıklardan oluşur ve toplumsal yaşamda takınacağımız tavırları belirler.

Çoğunluk'ta habitus iki düzlemde karşımıza çıkıyor: Mertkan'ın ailesiyle ilişkisinde ve toplumla olan ilişkisinde.

Filmin başlangıç imgesi bu anlamda kayda değer: Babasının izinde yürüyençocuk. Film boyunca da Mertkan'ın babasına benzeme sürecindeki sürekliliği ve tekrarları göreceğiz. Örneğin, alışveriş merkezinde karşılaştıkları Gül ile konuşmasını telkin eden arkadaşını, "Büfede garson kız, ne işim olur," diyerek tersliyor. Gül'ün Vanlı olduğunu henüz bilmeyen Mertkan'ın onu eşiti gibi görmemesinin nedeni Gül'ün yoksul ve emekçi olması. Arkadaşlarının Gül'ü Kuştepe'de oturduğu için aşağılamasından etkileniyor ve bir süre ilişkisini gizliyor. Bu ilişki ortaya çıktığında da Gül'ü sevdiğini söy-' leyemiyor. İlişkisi gelip geçici bir cinsellikten ibaretmiş gibi konuşuyor. Bourdieu'ye göre, insanın *habitus'unu* değiştirmesi deri değiştirmesinden daha zordur. Mertkan Gül'e âşık olsa da deri değiştiremediği için babasına benzeyerek çoğunluğa hapsolacaktır.

Çoğunluk, Türk-İslam sentezinin milliyetçilik, muhafazakârlık

ve militarizm ile bezenmiş iktidar anlayışını betimliyor. Örneğin, babasının kilimci dükkânını işleten arkadaşı Necmi, Mertkan'ı nerede görse askere gitmesini telkin ediyor: "Askerlikten kaçmak olmaz", "Senden iyi komando olur", "Ne var lan, dağdasavaşmayacan mı sen?" - filmin başında Mertkan henüz küçük bir çocukken babasının Şükriye Hanım'ı, "Mertkan onun adı, Mertçiğim değil," diyerek azarlamasını da hatırlayabiliriz burada. Kemal'in

oğluna "-kan" eki ile biten bir isim koyması Mertkan'ın yetiştiği aile iklimi ile Türk-İslam sentezinin militarist zihniyeti arasındaki bağı kuruyor. İlerleyen sahnelerden birinde, tüm aile akşam yemeği için toplanmış. Kemal'in kucağında Mertkan'ın ağabeyinin oğlu. Komando kıyafetleri giymiş. Elinde oyuncak bir silah tutuyor. Lokmalarını yutarken ne zaman askere gideceğini soruyor. Özetle, sürekliliği anlatan bu ilk *habitus'ta* nesilden nesile aktarılan çoğunluk zihniyetinin militarizmiyle yüzleşiyoruz.

Çoğunluk'un en ilginç noktalarından biri Türklerin ve erkeklerin çoğunluğu temsil ettiği bu *habitus'u* başka *habitus'larla* karşı karşıya getirmesi: Gül'ün Kürt ve öğrenci, inşaat işçilerinin ve taksi şoförünün emekçi, annenin, Gül'ün ve Şükriye'nin kadın kimlikleriyle azınlığı oluşturduğu *habitus'lar.* Bu yönüyle filmin Mertkan'ın Gül ile olan ilişkisini anlatırken tam da bu iki *habitus'un* temassızlı-ğından ortaya çıkan kısa devreye odaklandığı söylenebilir.

İki habitus arasındaki ilişkisizlik

Mertkan itiraf etmekte zorlansa da Gül'e âşık oluyor. Gül, Van'dan İstanbul'a aile baskısından kaçıp okumaya gelmiş genç bir Kürt kızı. Marmara Üniversitesi'nin sosyoloji bölümüne kayıtlı. Dans bölümünde okuyan arkadaşı Emine'yle, Romanların yoğunlukla oturduğu bir semt olan Kuştepe'de kiralık bir evde yaşıyor. Kitap okumayı önemsiyor. Kürtlüğe ilişkin politik bir derdinin olmadığı da söylenebilir. Gerçi odasında Yılmaz Güney'in *Duvar* filminin posteri asılı. Ancak, filmde Gül'ün Yılmaz Güney'in siyasi çizgisini takip ettiğine dair başka bir ipucu görmüyoruz.

Gül'ün ısrarlı tavrı üzerine baştan çıktığı ilk anda, Mertkan'ın ruh haline hâkim olan kayıtsızlık, yerini belli belirsiz bir kıpırdanmaya, güvensiz bir heyecana bırakıyor - "Beni yakışıklı buluyor musun?" Ama Mertkan'ın babası Kemal, onun "kendileri gibi" Türk ve Müslüman bir kızla evlenmesini istiyor. Onun için Gül, hem sınıfsal hem de etnik bir korku nesnesi. Gül'ü aile tahayyülünün dışında tuttuğu gibi, zenginliğinin kaynağı inşaatlarında çalışan Doğulu/Kürt işçilerin emekgücü olmasına rağmen, onları da birlikte yaşama tahayyülünün dışında tutuyor.

Baba: Kız arkadaşın nereli?

Mertkan: Sordum, ama unuttum.

Baba: İnsan çıktığı kızın nereli olduğunu bilmez mi7

Baba (birkaç gün sonra): Öğrenebildin mi kızın nereli olduğunu?

Mertkan: Van...

Baba: Sepetle o kızı. Anası babası belli değil, ne iş yaptığı belli değil.

Mertkan (cılız bir sesle): Ne alakası var baba?

Baba: Uzatma, sepetle, sevmedim ben o kızı.

Mertkan Gül ile bir süre babasından gizli görüşür. Trafik kazasından sonra Gül ona cep telefonundan ulaşamayıp eve gelince kapıda Kemal'le karşılaşır. Böylece ilişkinin henüz bitmediği ortaya çıkar. Kemal Gül'ün selamını almayınca oradan ayrılır. Mertkan eve girince Gül'ün ona hediye ettiği kitabı hışımla yere fırlatır. Bunun üzerine Kemal oğlunu biraz konuşmak için yanına çağırır. Kemal bir an için oğluna karşı sert ve otoriter tavrından vazgeçip onu "güzellikle" terbiye etmeye çalışır:

Oğlum, sen ciddi kararlar, sorumluluklar alacak yaşa geldin. Kendin gibilerle beraber olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız. Türküz. Tabi gezeceksin, tozacaksın. Etrafa havanı da atacaksın. Ama dikkat edeceksin. Ben her gün vatan için, sizin için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için, çocukların için çalışacaksın. Bu gibi tipler vatanı bölme derdinde. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir. Anladın mı koçum?

Bu sözler Mertkan'ın habitus'unun iki ölçeği arasındaki ilişkiyi pekiştiriyor: aile ve vatan. Kemal'in "vatana millete hayırlı biri oı. sun” diye yetiştirdiği çocuk, etrafına ördüğü duvarların içinde gitgide yalnızlaşacaktır. Habitus'un bu içsel, kültürel dönüşümünü bir sonraki bölümde Gürbilek'in (2001) verdiği esin ile irdelemeye çalışacağım. Ama önce Gül ile yaşadığı aşkın Mertkan'ı dönüştürmesinin önündeki engelleri mercek altına alalım.

Yine Bourdieu'ye dönelim. Bourdieu toplumsal hayatı, içinde birbirinden farklı alanları (dini, ekonomik, siyasal, vb.) barındıran bir saha olarak görür.

Her alanın farklı bir toplumsallığı ve kendine özgü bir iktidar mücadelesi vardır. Bir alan içindeki hiyerarşiyi belirleyen iktidar mücadelesini, o alana özgü olan sermaye türüne sahip oyuncular kazanır (Bourdieu 1 993: 71-80, Bourdieu ve Wacquant 1992). Örneğin, üretim araçlarına sahip olmak ekonomik alanda yetkinin ölçütü iken, sadece ekonomik sermaye ile bilim, sanat ve felsefe alanlannda yetki elde edilemez. Bir alana özgü sermaye türü o alandaki oyuncular tarafından yetkinin ölçütü olarak kabul gördüğü anda simgesel sermayeye dönüşür (Bourdieu 1986). Sermaye kavramını statü ile edinilen simgesel sermaye, eğitim yoluyla edinilen kültürel sermaye ve toplumsal bağlarkurmakla edinilen sosyal sermayeyi de kapsayacak şekilde genişleten Bourdieu için, sınıfsal farklılaşma bu sermaye türlerinin eşitsiz dağılımından kaynaklanır. Egemen sınıflar, alandaki statülerini korumak adına stratejiler üretirken, ezilenler de hâkim konumları elde etmek için uğraşırlar.

Bu çerçeveden bakıldığında, Gül'ün ekonomik sermayesi yok. Eğitim yoluyla edindiği, ancak çoğunluk toplumunda değer görmeyen bir kültürel sermayesi var. Sosyal sermayesi ise etnik kimliğinden ibaret. Kendini çoğunluk toplumunakabul ettirmek için kullanabildiği araçlar çok sınırlı. Mesela, filmde ilk göründüğü anda, Mert-kan'ın bakışıyla onu gördüğümüz bu ilk anda, Mertkan'ın ona dair cümlesi, Gül'ün simgesel sermayesinin yokluğunu anlatır. Çalıştığı büfede Gül'ün Mertkan'a selam verdiğini gören arkadaşı kızın kim olduğunu sorar. Mertkan, "Hiç," diyerek yanıtlar. Hayatında "hiç" kitap okumamış, "hiç" birişteçalışmamış, "hiç" toplu taşıma aracına binmemiş, annesiyle "hiç" bir şey paylaşmamış, "hiç" bir kıza âşık olmamış' biri olarak Gül'ü bir "hiç" olarak tanımlaması oldukça manidar. Mertkan'ın babasından gelen bir ekonomik sermayesi var. Sosyal sermayesi ise babasının arkadaşlarından ibaret. Hiç kültürel sermayesi yok. Örneğin, ilk tanıştıklarında kendini Gül'e müteahhit olarak tanıtır: Gül'ün, "Ne biçim müteahhitsin sen. Burada mimariy-

1. Bu tasvir Burak Acar'ın *Çoğunluk* üzerine yazdığı bir eleştiri yazısından alıntılanmıştır. www.kafaayari.com

leilgili birtane kitap yok," sözlerini, "Kitaba gerek yok ki. Ofiste iki tane mimar var. Onlar çiziyor binaları," diye yanıtlar.

Gül'ün ona hediye ettiği *Modern Türk Mimarisi* kitabını alınca, "Ben hayatımda hiç kitap okumadım ki. Bunu nasıl okuyayım?" der. Gül ona Emine'nin konservatuvarda dans okuduğunu söyleyince, Mertkan, "Dans okunur mu ya!" diyerek cevaplar. Gül'ün en canalı-cı sorusuna -"Senin en büyük hayalin ne?"- verecek hiçbir yanıtı yoktur.

İki *habitus'un* temassızlığının bir nedeni, Mertkan'ın, değerlerini sorgulamasını sağlayacak, ona bir kaçış çizgisi sunacak kamusal bir alanın yokluğudur. Örneğin, Mertkan ve Gül üniversite gibi prensipte sınıflararası geçişliliğin sağlanabileceği, toplumsal sorunların siyasi olarak ifade edilebileceği bir ortamda karşılaşsalardı, iki gencin *habitus'lan* arasında bir ilişki oluşabilirdi ("prensipte", çünkü üniversitelerin tarihsel olarak devletin resmi ideolojisini yeniden üretme kaygısının ürünü olarak ortaya çıkmış kurumlar olduğu ve bu kurumlarda eğitim görenlerin genellikle ayrıcalıklı sınıflar olduğu unutulmamalı). *Çoğunluk'ta* iki *habitus'un* ilişkisizliği yalnızca kültürel değil, aynı anda politik bir sorun olarak beliriyor.

Habitus'un içsel dönüşümü:

Çocukluğun kötülüğünden "Kötü Çocuk Türk"e

Biraz da Mertkan'ın, babasından nasıl farklılaştığını düşünelim. Kültürel miras babadan oğula devrederken aynı *habitus* içinde normali-teden istisnaya yöneliş gerçekleşiyor. Örneğin, Gül ile ilişkisini bir istisna olarak kuruyor Mertkan. İstisnayı arkadaşı dile getiriyor: "Çakıcan, ama fazla uzatmıcan." Gül, Mertkan'ın kendini, "Hiç ya!" deyip kaptırdığı bir kaza.

Kemal inşaat sektöründe çalışan bir sermayedar. Türk-İslam sentezinin mirasını pragmatik bir biçimde bugüne uyarlıyor. Dinle iliş-' kisi araçsal. Örneğin film, cuma hutbesini okuyan imamı karikatüri-ze ediyor: "Güzel ahlakın yolu nedir? Çocuklarımızı cehennem azabından nasıl koruyacağız? Onlara helali, haramı benimseteceğiz. Hakkı, hukuku anlatacağız." Akşamları eve gelince seyrettiği haberlerden Ak Parti'nin iktidarda olduğunu anlıyoruz. Filmde cuma hutbesi dine, arkadaşı Necmi'nin kilimci dükkânı (Muhterem Kilim) ise Türklüğe işaret edenmotifler. Bu bize Kemal'in siyasi görüşününAk Parti ve Milliyetçi Hareket Partisi karışımı bir eklektizm taşıdığını düşündürüyor.

Türk-İslam sentezini bir alan; sermaye, kültür ve dini ise *habitus'* un at oynattığı alanlar olarak düşünebiliriz. Filmde çoğunluk, kültür olarak görünür kılınıyor. Film çoğunluk zihniyetini babanın bedeninde sınıfsal ve etnik "öteki"ne (emekçiler ve Kürtler) düşünmeden yapılan sıradan, bayağı bir kötülük (Arendt 2009) olarak temsil ediyor. Kemal, kapitalist aklın sınırları içinde toplumsal eşitsizliği doğal saydığı için "öteki"ni eşiti görmemeyi kolaylıkla meşrulaştırır. Kötülüğü soğukkanlılıkla, adeta cebinden çıkarırmışçasına saçar. Örneğin, Mertkan'ın arabasını hurdaya çevirdiği taksici ofise gelip arabanın tamirolmadığını söyleyince, "Bırak dilenci ayaklarını," diyerek cebinden çıkardığı bir miktar parayı adamın eline tutuşturur. Taksici parayı almayıp arabasının tamirinde ısrar edince ("Ne dilencisi ya! Ekmek teknem bu benim. İki aile ekmek yiyor o arabadan") ofiste çalışanlarla birlikte taksicinin üzerine çullanırlar. Mertkan'ın, babası gibi gücünü herfırsatta tesis edip görünürkılmayı hedefleyen türden bir kötülük yapma iradesi yok. Sadece suya sabuna dokunmadan yaşayıp gitmek istiyor.

Çoğunluk kültürünün Mertkan'ın bedeninde istisnaya yönelerek "Kötü Çocuk Türk"e dönüştüğünü söylemek mümkün. Gürbilek 70' li yıllarda köyden kente göç sürecinde arabeskin önce bir azınlık kültürü olarak başlayıp betonlaşma ile birlikte bir çoğunluk kültürüne dönüşme sürecini mercek altına alıyor (200l). 70'li yıllarda "kendini boynubüküklüğe, yetimliğe, tutunamayanlara yakın hissetmiş" bu toplumun 80'lerde neden "hınca kilitlenmiş delikanlı tiplerine" ilgi duyduğunu soruyor Gürbilek. 70'li yılların kahramanları, başkasının onuru için kendi isteklerinden feragat ederken, 80'lerin kahramanları her nimetten özgürlük adına pay isteyen ("Ben de iste-rem") çocuksu[1] arzularının kurbanı bireyler oluyor.

Gürbilek'in analizinden esinlenerek, kanımca arabeskin çoğunluk kültürü haline gelmesiyle "istisna"nın kural haline geldiği söylenebilir. Çoğunluğun içindeki yıkıcı öğeler de tam bu noktada ortaya çıkıyor. Arabeskin çoğunluk kültürü haline geldiği ikinci aşama ile istisnanın kural olduğu üçüncü aşama arasındaki fark çoğunluk zihniyetinin içsel dönüşümüne isabet ediyor.

Bu minvalde filmin en canalıcı sahnesi, Mertkan'ın Şükriye Ha-nım'ın karşıdan karşıya geçerken ezildiğini öğrendikten sonra yatağına uzanıp çocukluğunu hayal ettiği sahne. Şükriye Hanım camın dış cephesini,

pervaza tek elle tutunarak silerken Mertkan onu sessizce seyrediyor. Kamera bu sahneye uzunca bir süre odaklanarak bize aklından onu itmeyi geçirdiğini düşündürüyor. Mertkan'ın hatırladığı, çocuklara özgü, nedensiz, keşfetme merakıyla karışık bir kötülük yapma dürtüsü. Çoğunluk zihniyeti dönüşürken, bu çocuksu kötülük, yerini Türk-İslam sentezinin uzantısı olarak ortaya çıkan "Kötü Çocuk Türk"e bırakıyor. "Kötü Çocuk Türk" infantil, kötülüğe açık bir çoğunluğu temsil ediyor. Mertkan, istisna kültürüyle birleşen, kendini cinsellik ve tüketim üzerinden vitrinleyen likit mo-demitenin (Bauman 2^00 bir bireyi haline geliyor: Türklük, çocukluk ve kötülüğün birbirine aynı anda değdiği bir istisna.

Bu istisna kültürünün Mertkan'ın karakterine karşılık gelen en belirgin yönleri istençsizliği ve hayal kuramaması. Örneğin, bir gün annesine babasının Gül'den ayrılmasını istediğini söyler. Annesi onun Gül ile beraber olmayı isteyip istemediğini sorduğunda, "Bilmem, istiyorum galiba," der. (Anne: "Ben senin bugünekadar bir şeyi gerçekten istediğini görmedim. Baban istemiyorsa vardır bir bildiği. Babanla münakaşa ettirme beni.")

Önce, Gül'e âşık olmayı kendine yediremediğinden kendini ayrılığın canını acıtmadığına ikna etmeye çalışır Mertkan. Bir diskoteğe gider, orada gördüğü bir kıza içki ısmarlamaya yeltenir. Sonra dayanamayıp Gül'ün evine gider ve onun, akrabaları tarafından zorla köye götürüldüğünü öğrenir. Çektiği aşk acısıyla efkar dağıtmaya çalışır. Filmde Mertkan'ın Gül ile gerçek bir ilişki kurduğu tek. sahne bu. Çıkışsız kalınca özyıkıma yönelir. Eve aşırı alkollü geldiği bir gece banyoda kusmuğunun üzerinde sızıp kalır. Bunun üzerine babası onu önce Gebze'deki şantiyeye, sonra askere gönderip terbiye etmeye karar verir. Askere göndermenin simgesel anlamı "Kötü Çocuk Türk"ü milliyetçilikle ıslah etmektir.

Mertkan şantiyedeki ilk gününde işçilerin ördüğü bir duvan sebepsiz yere yıktınr.

Mertkan: Niye buna az harç koydun, kazma! Bunu bozup bir daha yapacaksın.

İşçi: Bu böyle olur abi.

İsmail: Ne gerek var şimdi tekrar yapmaya. Ben yapılan işi denetliyorum. Sen bir yanlış gördüğünde bana söyle. Ameleyle ne muhatap oluyorsun?

Mertkan: Ben anlamam! Ameleyse ameleliğini bilsin. Ben kimseye saygıda kusur etmiyorum. Kimse de bana etmeyecek. Sen de bana savunma şu adamları.

Kapitalist mantığa aykın da olsa buyruğunun hemen yerine getirilmesini ister: Ben anlamam! İletişimsizliği ve politikasızlığı ifade eden "Ben anlamam!" *agora'ya* getirildiğinde ifadesini "Kötü Çocuk Türk"te bulur. Babası işçilerle tipik bir sömürü ilişkisi kurarken, Mertkan hem kendini, hem kendi zenginliğinin kaynağı olan işçileri yoketmeyeyönelir. *Habitus'un* iç çelişkisi de tam bu noktada ortaya çıkar.

Mertkan habitus'unun sürekliliğini sağlayan başlıca sermaye türüne, ekonomik sermayeye kasteder. Simgesel sermayeyi ise şiddete dönüştürür. Binanın simgelediği *habitus* içinde hapsedilmiş hisseder. Bina adeta onun hücresi olur. Bu yüzden, *habitus'u* içten yıkmaya yönelir. "Kötü Çocuk Türk"ün kapitalizm ile ilişkisi muhtaçlık kadar şiddet de içeren bir ilişkidir. Mertkan'ın film boyunca tek kırılma noktası, rüyasında taksi şoförüne sarılıp ağladığını gördüğü sahne (Taksici: "Korkma kardeş, bir şey yapmayacağım. Tamam, olan oldu. Olmuyor işte araba. Canını alacak değiliz ya senin").

Filmde kötülük, çocukluk ve Türklük, çoğunluğu çoğunluk yapan temalar. Film Mertkan'ın bu temalann karşıtlan (iyi, yetişkin ve Türk olmayan) ile nasıl ilişkilendiğini çok çarpıcı bir dille anlatıyor. Çoğunluk-azınlık ilişkisinin kemikleşmiş bir yapısı olduğunu kabul etmekle birlikte, filmin azınlığı temsil ediş biçiminin azınlıklann varoluşu üzerinde doğrudan bir etkisi olduğunu düşünüyorum.

Örneğin, *Çoğunluk* toplumsal kimlikleri kültürel düzlemde "bedenler ve diller" (Badiou 2009) olarak tanımlıyor. Banyodaki mastürbasyon sahnesinde ve Gül'ün yatak odasındaki sevişme sahnelerinde Mertkan ve Gül etnik/kültürel filtreden geçirilmiş biyopolitik bedenler olarak beliriyor. *Çoğunluk* etnik olanı (Gül) proleter olarak (garson) tanımlayacağı yerde, proleter olanı etnik olarak tanımlıyor. Azınlığı kültürel kimliklerden yola çıkarak tanımladığı oranda *Çoğunluk'un* dilinin günümüzün egemen

ideolojisi olan "demokratik materyalizme" (Badiou 2004) teslim olduğu söylenebilir.

“Umut Azınlıkta" mı?

Badiou'ye göre (2009: 34) günümüz toplumlarmın egemen ideolojisi olan "demokratik materyalizm", kültürel kimliklerin demokratik temsil hakkını, serbest piyasanın kurallarına uyumlu oldukları sürece, parlamenter sistem yoluyla güvence altına alır. "Bedenler ve dillere" indirgenmiş kimliklerin "görüş" bildirmesini, engellenemez bir hak ve özgürlük olarak ilan eder. Ancak bu hak, düzeni değiştirmeye, sömürüyü ortadan kaldırmaya yönelik toplumsal-siyasi bir talep olarak gündeme gelemez. Aksine topluluklara *(commu-nity)* düzen tarafından bahşedilen bir temsil hakkıdır. Temsil özgürlüğü bireyselleştirici olduğu için kurulu düzenden düşünsel ve siyasal bir kopuş yaratma potansiyeli yoktur.

Çoğunluk'un, azınlığı etnik olarak tanımlanmış aktüel kimlikler olarak resmettiğini söyledik. Peki Mertkan ve Kemal etnik farklılığa daha toleranslı tipler olsa ne değişir? Farklılıklan Anadolu coğrafyasındaki kültürel mozaiğin bir parçası olarak görmek çoğunluk zihniyetini nasıl dönüştürür?

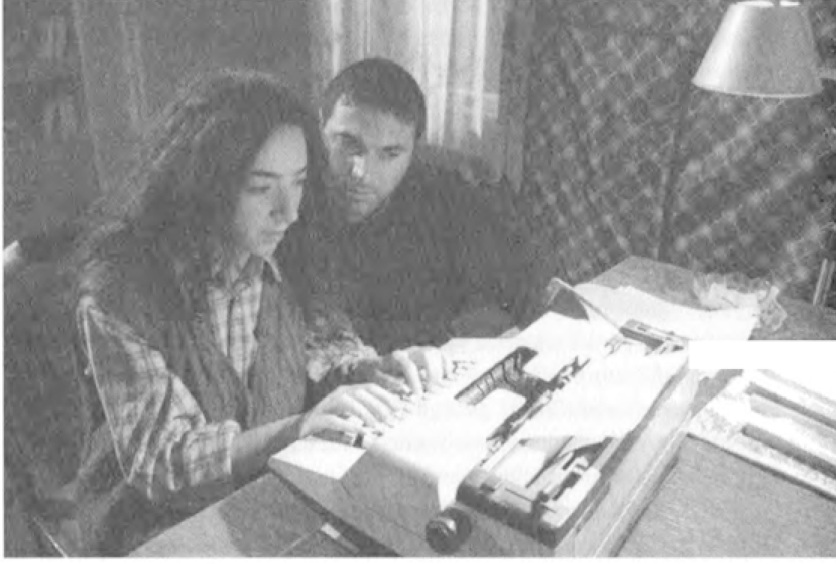
Çoğunluk'un gözden kaçırdığı şey, kültürel dışlayıcılık ve ayrımcılığın yalnızca 12 Eylül 1980 darbesinin ürünü olan Türk-İslam sentezinin politik ikliminde değil, aynı zamanda AKP'nin çokkültür-cülüğünün ideolojik egemenliğinde de mümkün olduğu. Bugünkü iktidarın toplumsal eşitsizlikleri çokkültürcülük adı altında yeniden üretebildiğini görmezden geldiğimizde, "öteki" meselesini kültürel olarak çözsek bile, politik olarak çözemiyoruz. Habitus'un, çoğunluk zihniyetini sürekli yeniden ürettiğini yadsıyamayız. Ancak Mert-kan'ın ve benzerlerinin, babalarının izinde gitmeyecek çocuklar olma ihtimali olduğu için başka bir dünya mümkün.

Politik olarak özneleşen azınlığın var olan düzenden fikirsel ve siyasal bir kopuş gerçekleştirmesi ancak farklılıklara kayıtsız kalan bir hakikate bağlanmasıyla mümkün. Tam bu noktada gözüm filmde hayalet gibi dolaşan bir sözcüğe takılıyor: Komünizm. Komünizm tek bir sahnede duyuluyor (Mertkan'ın arkadaşı: "Nereliymiş o karı?" Mertkan: "Vanlı galiba." Arkadaşı: "Komünisttir o çulsuz karı"). Kanımca azınlığı

"komünizm" sözcüğü üzerinden tanımlamak kültürel eleştiriden politik eleştiriye geçişi kolaylaştırır. Komünizm, toplumsal aktörlerin kendi günlük pratiklerinin dışında bir şey yapması, herkesin yerini bildiği (ezen-ezilen, işçi-patron, öğret-men-öğrenci, vb.) bir toplum yerine, herkesin konumlarını değiştirebildiği bir toplum yaratmaktır. Örneğin Bourdieu'ye göre bir işçi şiir yazamaz, çünkü sanatsal üretimin gerektirdiği kültürel birikime ve sosyal ağa sahip değildir. Oysa, Ranci£re'e göre komünizm işçinin şiir yazmasıdır (2009). Bunun Çoğunluk'taki pratik karşılığı iki *habitus'un* ilişkiye geçmesi ve bunun sonucunda Mertkan ve Gül'ün toplumsal konumlarını değiştirebilmeleri.

Azınlığı komünizm üzerinden tanımlayabilmek için, azınlığın, kültürel varlığınıntanınması talebinden öte,farklılıklarakayıtsızka-lacak evrensel bir politik varlık (*singularite)* oluşturması (Badiou 2009: 357) gerekir. Demokratik materyalizmin egemen ideoloji olduğu bir dünyada etkili bir iktidar eleştirisi yapmak için sadece çoğunluğun "Hepimiz Kürdüz" demesi yetmez. Madem ki temsili demokrasinin ve piyasa ekonomisinin yarattığı eşitsizlikleri sorun etmeyen bir farklılıklara saygı retoriği çoğunluk zihniyetini yıkacak bir etkiye sahip değil, o zaman gerçek bir evrenselciliği nasıl inşa edebiliriz?

Bu bağlamda evrenselciliği iki şekilde düşünebiliriz. Birinci tip evrenselcilik aktüel/yerel bir kategoriyi (ırk, etnik azınlık, milliyet) evrenselleştirip bu kategorinin normlarını tüm diğer kategorilere dayatmaktadır. Diğeri ise singüler/tekil bir kategoriyi (proleter, çokluk olarak azınlıklar, vb.) evrenselleştirir. Birinci tip evrenselcilikte aktüel/yerel bir kimlik "normal" olanın yerine sayılırken, ikinci tipte önemli olan politik öznenin herhangi bir tekil aktüel kimliğe in-dirgenemezliğidir. Bu yüzden kanımca gerçek bir evrenselcilik Ço-ğunluk'taki hayalette, komünizmde gizli.



Bahoz, Kazım Öz 2007

FIRTINA, YENİDEN?

Mesut Yeğen

Geçip gitmiş gibiydi sanki. "Bir şeyler" hepsüregitmiş,gelgitlerek-sik olmamış, lakin 2^W'ler genellikle sakin geçmişti. 90'lan kasıp kavuran fırtına dinmiş, şiddetin, tenkilin, Kürt meselesinin seyrinde işgal ettiği yer epey küçülmüştü. Bütün bir 2000'lerde "orda olmaya" devam etmişti etmesine Kürt meselesi, ancak partneri 90'larda-ki gibi tenkil olmamıştı. Ortalık güllük, gülistan olmamıştı, ama hiç olmazsa artık köyler boşaltılmıyor, şehirler topa tutulmuyor, Kürt gençleri kafilelerle dağ yoluna düşmüyordu.

Şimdi işler bir kez daha değişme yolunda. Kürt meselesinin 2^Wlerdeki seyri devam edecek gibi görünmüyor. Seyri değiştirmeye karar verenler olmaz diyor ya, galiba fırtına yeniden geliyor. Yeni bir fırtına daha doğrusu...

Bahoz

Kazım Öz'ün Fırtına/Bahm'u (2007) 90'larda kopan bu büyük fırtınaya bakıyor. Lakin, fırtınanın merkezine sabitlenen bir bakış değil Bahoz'unki.

Binlerce tekil hayatın son bulduğu dağlara, yüz binlerin yerinden edildiği köylere, caddeleri, köşe başlan sinsi tuzaklara ev sahipliği eden Kürt şehirlerine bakmıyor Bahoz. Fırtınanın başladığı, en sert vurduğu yerlere, Hakkari'ye, Batman'a, Diyarbakır'a değil, fırtınanın aksettiği yerlerden bir yere, İstanbul'a bakıyor. Fırtınayı başlatanlara değil, fırtınanın içine çekilenlere, daha doğrusu, fırtınanın içine çekilenlerden birilerine, üniversiteli Kürt gençlerine bakıyor. Büyük fırtına sürerken kopan lokal bir fırtınaya odaklanıyor. 90'larda kafilelerle dağ yoluna düşen üniversiteli Kürtlerden birinin, Cemal'in hikâyesini anlatıyor; Cemal'in fırtınaya kapılmasını, fırtınayı büyütmesini resmediyor *Bahoz.*

Bahozun ana hikâyesi Dersimli Cemal'in sınavda İstanbul Üni-versitesi'ni kazandığını öğrenmesiyle başlayıp, dağ yoluna koyulmasıyla bitiyor. Dersim'in yoksul bir köyünde, duvarlarında Hazreti Ali'nin resimleri veAtatürk'ün fotoğraflan asılı bir evde yaşayan Cemal İktisat Fakültesi'nde okumak üzere İstanbul'a gelir ve sıkıcı mı sıkıcı derslerle ve kendisi gibi apolitik öğrencilerle sosyalleşerek geçen kısa bir zamanın ardından "yurtseverlerle" (solcu Kürt öğrenciler) tanışır. Tesadüfi ya da olağan bir tanışma değil de, biraz "örgütlü" bir tanışmadır bu: "Örgütlü" Kürt öğrenciler üniversiteye kayıt yaptıran Kürtleri bizzat bulup tanışmaktadırlar. Ne var ki bu örgütlü tanışma taraflan kaynaştıracak gibi değildir. Cemal'le solcu Kürt öğrenciler ayn âlemlere ait gibidirler. "Heval", "ülke" gibi ibarelerle konuşup, *Özgür Halk* dergisi okuyan PKK muhibi üniversite öğrencilerinden çok farklıdır Cemal: "Evet, Dersimlidir", ama "Kürt değil, Alevidir". "Kürtçe anadilidir, annesi de Kürtçeden başka dil bilmez doğru, ama... "

Zamanın fırtınasının içine çoktan çekilmiş Kürt öğrencilerinden uzak durmak istese de, çok geçmez, fırtınayı büyüten işlerin içinde bulur kendini Cemal. Korsan gösterilerin, eğitim çalışmalarının içinde, örgütün kıyısındadır artık. Zaten fırtına da o kadar kuvvetlidir ki... Aralarında kendi dillerinde konuşan Kürt yoksulları otobüsten hakaretedilerek indirilmekte, MusaAnter gibi Kürtler, yaşlı, çocuk demeden sokak ortasında birer birer "avlanmaktadır". Hem pek çok heval, milletvekilinin güzel kızı Rojda da kendisini fırtınaya bırakmıştır.

İşkenceli sorgularla geçen gözaltılar, hevallerin sokak ortasında katledilmesi Cemal'in fırtınanın merkezine uzanan yolunu iyice-kı-saltır. Film biterken, Keban baraj gölünde seyreden bir botun üzerindedir Cemal. Uzakta Dersim Dağlan görünürken, botun bir düğüne giden/dönen Kürt yolcuları halaya durmuştur.

90'lann büyük fırtınası, evinin duvarında Atatürk fotoğrafı asılı, ^^Alevi Cemal'i Dersim Dağlan'na sürüklemiş, dağ yoluna düşürmüştür. Bahoz'un ana hikâyesi bu. Ne ki, her film gibi ya da her iyi film gibi, Bahoz'un da alt ya da arka-plan hikâyeleri var; Bahoz' un esas hikâyesini çekici, izlenir kılan, Bahoz'u ayırt edici, kıymetli yapan hikâyeler.

İstanbul

Bahoz'u iyi film kılan alt hikâyelerden ilki Kürtlerin İstanbul'la, Kürtlerin Türkiye-olarak-İstanbul'la ilişkisi üzerine. AslındaBahoz'u 90'ların büyük fırtınası üzerine olduğu kadar, Kürtlerin Türkiye-ola-rak-İstanbul'la ilişkisi üzerine bir film olarak da okumak mümkün; hem mevcut hem de müstakbel ya da muhtemel Türkiye-olarak-İs-tanbul'la Kürtlerin ilişkisi üzerine. Bahoz'un bu ilişkiye dair söylediği şu olsa gerek: "Burası. Her şeye rağmen..."

İstanbul'a güzelleme kabilinden sahnelerle dolu bir film Bahoz. Vapurlar, martılar, sokaklar, camiler, boğaz, derin bir muhabbetle, sağlam bir bağlılıkla gösterilir film boyunca. Bu haliyle, bu halleriyle Bahoz'un İstanbul'u herkes için olduğu gibi Kürt gençleri için de evvela *şehirdir.* İçinde pek çok şey, Türkiyeli, Kürt, solcu, PKK'li olunabilen, saklanılabilen, âşık olunabilen, örgütlenilebilen, özgür-leşilebilen yerdir. Başka pek çok şeyin yeridir de, ama evvel emir hürriyetin yeridir İstanbul.

İstanbul, Bahoz'un Kürt gençleri için *şehir* olduğu kadar yurttur, ülkedir de. Hem de "ülke" (olarak Kürdistan) dillerine pelesenk olmuşken. Bahoz'un İstanbul'u, 90'lann fırtınası bütün kuvvetiyle ortalığı kasıp kavururken, Kürt gençlerinin ait kalmaya devam ettiği yer, ait olunan ülkedir. Zamanın fırtınası Kürt gençlerini kafilelerle "ülkeye" savururken bile İstanbul ülke olmaya devam etmektedir. Cemal'in, Bahoz'un kamerasının İstanbul'a bakışı, en kötü tecrübelere, her şeye rağmen, "Buralar, İstanbul bizim evimizdir, yerimiz-dir," duygusundan vazgeçmeyen, muhabbet dolu bir

bakış olmaya devam eder. *Bahoz'un* kamerasının bu muhabbet dolu bakışına, bir kezinde İstanbul muhabbetinin seslendirildiği şiirlerin, şarkıların en güzellerinden biri, filminjenerik müziği de olan *Bekle Bizi İstanbul* eşlik eder: Belli ki Cemal'in, genç Kürtlerin İstanbul muhabbeti gelecekte de sürecek bir muhabbettir. İstanbul, Türkiye belli ki Kürt-ler için vazgeçilen değil, tasavvur edilen, üzerine düşünülen, sorumluluk hissedilen yerdir. Özgürleştirilmek istenen, arzulanan ülke Kürdistan kadar, belki de Kürdistan'dan ziyade İstanbul'dur, İstanbul olarak Türkiye'dir.

Mevcut ve müstakbel İstanbul'a, İstanbul-olarak-Türkiye'ye bu derin muhabbet, Cemal için, Kürtler için bir metafor olarak ülkenin ve bu metafordan neşeteden kimliğin, en azından iki katmanlı olduğunu gösterir. Bahoz'un Kürt gençlerinin ülkesi İstanbul'dan, İstan-bul-olarak-Türkiye'den ve "ülkeden", "ülke" olarak Kürdistan'dan oluşmaktadır. Ülkeye dair bu iki katmanlılık elbette aidiyete, kimliğe dair bir iki katmanlılıktır. Bahoz'un Kürtleri, Cemal Türkiyeli ve Kürt'tür, Kürt'tür ve Türkiyelidir. İşin aslı, aidiyetin, kimliğin iki katmanlılığının mekânsal izdüşümleri tali gibidir, hele de Kürtlüğün mekânı olarak, "ülke", Kürdistan. "Ülke", Kürdistan film boyunca İstanbul'a kıyasla ziyadesiyle metaforiktir.

Uzun lafın kısası, Bahoz'un, Cemal'in İstanbul'a bakışı *Türkiyeli* bir Kürtlük halinden bir bakıştır. İstanbul, İstanbul-olarak-Türki-ye, Türkiyeli bir Kürtlük penceresinden seyredilmektedir. Bütün bu seyre "Burası. Her şeye rağmen..." duygusu eşlik eder.

Bahoz, bugünün İstanbul'undaki (üniversiteli) Kürt gençlerini anlatacak olsaydı, İstanbul'a, Türkiye olarak İstanbul'a bakış halen bir "Burası... her şeye rağmen" bakışı olur muydu, elbette emin değilim. Büyük ihtimalle olmazdı sanki. Bu da bu ülkede tuhaf bir şeylerin olmuş olduğunu gösteriyor olsa gerek: 90'1arın o büyük fırtınasında bile sürebilmiş o muhabbet her ne olduysa o günlerdeki azametini korumuyor. Galiba İstanbul eskisi kadar ferah olmadığı gibi Kürtler de eskisi kadar "Her şeye rağmen..." ruh halinde değil.

Sol

Bahoz'un ana hikâyesi Cemal'in büyük fırtınaya kapılmasını arrla-tırken alt-hikâye Kürtlerin Türkiye soluyla temasına göz gezdiriyor. Göz gezdirilen,

bir ideoloji olarak solculukla ilişkiden ziyade Kürt-lerin Türkiye soluyla siyasi ilişkisi olduğundan, ilkiyle az çok hemdert bir alt-hikâye bu; bu ikinci hikâye de bir kısmıyla Kürtlerin Türkiye muhabbetine, Kürtlerin Türkiye'yle ilişkisine dair.



Bahoz, Kazım Öz 2007

Malum, Türkiye solu ve Kürtler, Türkiye siyasetinde kayda değer bir aktör olmayı 60'larla beraber ve birlikte becerdiler. Daha doğrusu "modem Kürt hareketi" denilen şey Türkiye solunun bir cüzü olarak 60'larda boy verdi. Böyle olması hasebiyle modem Kürt hareketi "doğuştan solcu" oldu. Yine malum, bu birlikte varoluş hikâyesi çok sürmedi; önce 70'lerin ayrışması, sonrasında da 80'lerin ve 90'lann kopuşu takip etti bu birlikte doğuşu. Lakin Türkiye solu ile Kürtleri birlikte varoluştan kopuşa götüren bu maddi, siyasi tarih, manevi tarihe aynen aksetmedi. Örgütler, siyasetler, yollar ayrıştıy-sa da kalpler o kadar ayrışmadı. Kürtler ile Türkiye solu, daha doğrusu Kürtler ile Türkiye solunun bir bölümü arasındaki manevi rabıta hep kaldı. Kürtler Türkiye soluna, Türkiye solu Kürtlere hep bakar oldu.

Bahoz'un ikinci alt-hikâyesi tam da Kürtlerin Türkiye soluyla, eski tadı olmasa da, bir biçimde süren bu temasına bakıyor. Maddi kopuşu resmederken, süregiden manevi rabıtayı öne çıkarıyor.

Bahoz'un üniversiteli Kürtleri Türkiye solunun içinde değiller, bu belli, ama tam dışına düşmüş gibi de görünmüyorlar. Öğrenci derneğinde büyük tartışmaya sebep olan boykot gibi işler artık Kürt solcularını heyecanlandırmamakta, süfli işlerden görülmektedir. Solcu öğrencileri

meşgul eden mevzular, meseleler Kürt solcularını meşgul etmez hale gelmiştir. Faşistlerle çatışıldığında birlikte kavga edilse de, bir dönem içinden çıkılan Türkiye solu Kürtler nazarında prestijini epey yitirmiş gibidir.

Öte yandan örgütler, siyasetler, kantindeki masalar ayrışmışsa da manevi bağlar sürmektedir. Dertler epey ayrışmış, ancak sembollerde, usullerde, üslupta birlik sürmektedir. "Ülke", "heval" gibi ibareleri ya da poşu gibi sembolleri kullanmaları Kürtleri Türkiye solcularından ayrıştırmaktaysa da, iki grubu benzeştiren şeyler de az değildir. Kılık kıyafetler, hal tavır, tartışma adabı birbirlerinin kopyasıdır. Mazlum'un (Doğan) resmi ayrıştırsa da, Nâzım'ın posteri iki grubu birleştirmektedir. Kürt öğrencilerin evlerinin duvarında Nâzım'ın resmine Mazlum'un resminin eşlik ediyor oluşu aslında her şeyi özetler gibidir: Kürtlerle Türkiye solu ayrışmıştır ve fakat temas sürmektedir.

Kürtlerin Türkiye solu ile temasının serencamı çok daha etkili bir biçimde Cemal'in ilk gözaltı macerası vesilesiyle resmedilir. Bir ev baskını sonrası Cemal ile Orhan gözaltındadır. İşkenceden sonra ikisi de aynı hücreye tıkılmıştır. Hücrenin duvarları önceki "misafirlerin" yazmış olduğu sloganlarla doludur. Cemal ile Orhan da bir şeyler yazar. Bu arada kamera duvarlardaki sloganları gösterir. Sloganlar Türkiye'de devrimci, sol siyasetin bugünden geçmişe doğru kronolojik bir seyrini verir gibidir. Duvardaki ilk iki slogan, "Kür-distan Faşizme MezarOlacak" ve "Bijî Newroz"u, "Gözaltında Kayıplara Son", "Kahrolsun 12 Eylül Faşizmi" takipeder. En sonda "6. Filo Defol" sloganı vardır. Hücreduvarlarındaki sloganlarınbu dizilişi, daha doğrusu bu biçimde gösterilişi, Türkiye solu ile Kürtler arasındaki ilişkinin serencamını pek güzel anlatır. "6. Filo Defol" 60'larınsonundabaşlayan ortaklığı, "Kürdistan Faşizme MezarOlacak" 90'ların ayrışmasını anlatmaktadır. Bu gösterilişle *Bahoz* galiba başka bir şey daha anlatmakta, yanılmıyorsam bir sitemde buloo-maktadır: 60'larda (sistemle, düzenle) mücadele edenler ve dolayısıyla hücreyetıkılanlar "6. Filo Defol" diyen solcular ve Kürtlerken, 90'larda (sistemle, düzenle) mücadele edenler ve dolayısıyla hücreye tıkılanlar "Kürdistan Faşizme Mezar Olacak" diyen Kürtlerdir.

Bu sitem Cemal ve Orhan gözaltındayken yaşanan ikinci bir olay üzerinden tekrar edilir. Yandaki hücreye orta yaşlı eski bir solcu, devrimci getirilir. Yurtdışına çıkmak isterken, silinmemiş bir kayıt nedeniyle gözaltına alınmıştır. 12 Eylül'ün ardından 15 yıl hapis yatmış olduğunu öğrenmek Cemal ve Orhan'da hayranlıkla birlikte şaşkınlık uyandırır. Ne ki, "Niye yurtdışına gidiyordun?" sorusuna verdiği, "Bu halk için bir şey yapmaya değmez," cevabı Cemal ve Orhan'ı hayal kırıklığına uğratır. Konuşmayı kesip hücrelerinin içine çekilir ve 70'lerde jandarma tarafından öldürülen bir devrimcinin (Ertuğrul Karakaya) ardından yakılan bir ağıtı söylemeye başlarlar: "Osman seni, Osman seni..." Eski devrimci, Cemal ve Orhan'a eşlik eder.

90'ların fırtınasına yeni kapılmış bu iki Kürt gencinin 12 Eylül' ün gadrine uğramış bu eski devrimciyle geçirdiği bu kısa an Türkiye solu ve Kürtler ilişkisini bir çırpıda anlatır gibidir: Hayranlıktan, minnettarlıktan, birlikte oluştan, ayrışmaya, düş kırıklığına, geride bırakmaya...

70'lerde ”Ertuğrul'aAğıt"ın ortaklaştırdığı Türkiye solu ve Kürt-ler artık başka başka hallerdedir. Sol yenilmiş, yenilgiyi kabullenmiş ve oyun dışına düşmüşken, Kürtler devam etmeye kararlı görünmektedir.

“Hareket“

Bahoz'un üçüncü alt-hikâyesi Kürtlerin, aslında *insanın* "hareketle", "örgütle" ilişkisini kurcalıyor. Bir siyasi amaca bağlanmak, hareketin içinde olmak, örgütle temas insanı ne yapar, Kürtleri, Kürt öğrencileri ne yaptı, film bir de buna göz atıyor. Çok derin olmamakla beraber, öyle ürkek de olmayan bir kurcalama bu. Üstelik, filmi ziyadesiyle renklendirip, dramatik yapısını da güçlendiren bir etkisi var.

Bahoz'un Kürt karakterleri elbette çeşit çeşit. Erkek, kadın, güzel, çirkin, ciddi, komik, sert, munis, kararlı, gevşek, her neviden fert var aralarında. Bütün bunları dramatik bir hikâye etrafında bir araya getiren, 90'1ann fırtınası ve üniversite gibi birkaç belli başlı şeyin yanında, elbette ve belki bunlardan da önce siyasi bir amaca bağlılık ve belli belirsiz de olsa hareketle, örgütle temas. Bu, bütün bu farklı bireylere, hepsine birden etkide bulunan, hepsini birden dönüştüren bir durum.

Amaca bağlılığın, hareketle, örgütle temasın yapıp ettiklerinin başında şüphesiz bir araya gelenleri *birleştirmek* var. *Bahoz'un* karakterleri, birlikte takılıp, birlikte eğlenir, birlikte kederlenir, birlikte kavga eder, birlikte hırsızlık yapar, vb. Fert olmaklığın mundan-lığından sıyrılıp, birileri olurlar bu vesileyle. Amaç, hareket, örgüt, bencillikten uzaklaştırıp diğerkâm kılmakta, çeşitlilikten birlik çıkarmaktadır. Erkeği, kadını, güzeli, çirkini, serti, munisi, kararlıyı, gevşeği bir araya getirmekte, insanı bir şey yapmaktadır. Daha doğrusu, *insanı yapmaktadır.*

Ancak *Bahozu* farklı ve etkili kılan, amaca bağlılığın, hareketin, örgütün *insanı yapma* ediminin bu şenlikli yanına takılıp kalmayışı-dır. Film, hareketin, örgütün insanı yapma ediminin karanlık, tekinsiz, tökezleyen, başarısız yüzlerine bakmayı ihmal etmez. Haddi zatında, daha çok bu yüzlerine bakar. *Bahoz* hareketi, örgütü hayatın enerjisini bir kanala akıtıp büyüten bir şey olduğu kadar, bu enerjiye engel olan, onu bastırmaya çalışan bir şey olarak da resmeder.

Amaca bağlılık, hareketin, örgütün kıyısında olmak Kürt öğrenciler için *birlikte bir şey olmak* kadar, içki yasağı, cinsellik yasağı, insanın mahrem çekirdeğine tecavüz olarak "eleştiri-özeleştiri pratiği", en yakınından bile şüphe etmeye götüren bir paranoya da demektir. Ertesi gün yapılacak eylem için girişilen hazırlığın yarattığı ortaklaşma, cûş halini, (molotof hazırlamak için) alınan biraların içilmeyip, dökülmesine sebep olan içki yasağının yarattığı tatsızlık takip eder. İçki içmek isteyenler isteklerinden vazgeçmek zorundadır, çünkü hareket içkiyi yasak etmiştir. Cinsellik de yasaklanmıştır. Sistemle, devletle mücadele etmeye karar verecek kadar gözü karartmış görünenlerin cinsellik yasağına itiraz edecek kudreti yoktur. Cemal ve Orhan gözaltında "sevdikleri kız" hakkında konuşmaya çalışırlar. "Dışarıda bunları konuşamazdık," diyen Orhan'a Cemal' in verdiği ironi dolu tepki bütün bu yasakçılığa teslim olmuşluğun aslında nasıl sahte bir teslim olmuşluk olduğunu anlatır. Arzu ve yasak üzerine bu kurcalama şunu gösterir: Amaca bağlılık, hareket, örgüt bir yandan yapabilir, edebilir kılarken, beri yanda durdurmakta, sınırlamakta, bastırmaktadır.



Bahoz, Kazım Öz 2007

Adanmışlığın, hareket ve örgütle temasın karanlık, tekinsiz yüzlerinden biri en yakın arkadaştan bile emin olmamaya sevk eden bir paranoya hali olarak kendini gösterir. Bahoz'un karakterlerinin en sevimlisi, en komiğiAbdülbaki'nin, hep söylediğinin aksine Hukuk' ta öğrenci olmadığı öğrenilince işin ardında ne var diye bakmadan polisliğinden şüphelenilir.

Ancak hareket ve örgütle temasın en karanlık, en tekinsiz yüzü ya da boyutu herhalde şu meşhur "eleştiri-özeleştiri pratiği"nde kendini gösterir. Üniversiteli Kürtler "sorumlu" hevalin de olduğu bir açıkhava toplantısında geride kalan pratiklerini tek tek bireyler üzerinden değerlendirmeye koyulurlar. Tamamı sahte bir inanmışlıkla, ince bir mesafeyle gerçekleştirilse de, en yakın arkadaşların birbirlerine karşı acımasızlaşabildiği, fertleri hiçleştiren tahammülfersa bir pratiktir bu. Herkes en yakınındakine bile acımasızlaşabilmeye teşvik edilmekte, yine herkes ortaklık, hareket, amaç karşısında hiçliğini beyan etmeye teşvik edilmektedir. En sıradan zaaflar, hatalar insafsızca büyütülmekte, birey örgüt ya da hareket karşısında hiçleşti-rilmektedir. Filmboyuncabirkaçkez sahnelenmesi,mezkûrpratiğin Bahoz'un takılıp kaldığı mevzulardan biri olduğunu gösteriyor.

Bahoz, adanmışlığın, hareketin tekinsiz yönlerini resmetmekle kalmaz, tökezleyen anlarını da gösterir. Kürt öğrencilerin en sertlerinden Müslüm işkenceli sorguda itirafçıya döner ve bütün arkadaşlarını ele verip, örgütte büyük hasara yol açar. Adanmışlığın, hareketin bütün o *yapma, kılma*

ediminin sınırlan açığa çıkmıştır: Onca yatırımla *yapılan* insanın, o tumturaklı *oluşun* bazen bir işkencelik ömrü vardır.

Fiil /fail

Hareketin, örgütün, adanmışlığın bu karanlık, tekinsiz yönlerini kurcalamaktan sakınmamasına karşın *Bahoz* halen eylem hakkında, eylemin yanında bir filmdir. Haddi zatında eylem, filmin hem ana hikâyesini hem alt hikâyelerini meşgul eden meta meseledir. *Bahoz,* önünde sonunda bir dönüşümü, daha ziyade iç içe geçmiş birkaç dönüşümü anlatmaktadır. Türkiye'nin, Kürtlerin, solun, üniversitenin, öğrencilerin, Cemal'in dönüşümünü... Bütün bu dönüşümün muharriki, filmin de defalarca gösterdiği üzere karar ve fiildir. Film pek çok yerde, fiile ve karara, eyleme güzelleme olup çıkar.

Bu hali, eylemi bir meta mesele olarak kurcalayışı, sınırlarının, arızalarının farkında olarak eylemi olumlaması *Bahoz'u* benzerlerinden kökten biçimde ayırıyor. 12 Eylül sonrasının solcu, devrimci filmleri neredeyse kural olarak devletin sebep olduğu mağduriyete, hayatın ürettiği eskimeye odaklanıp, bu mağduriyetin, bu eskimenin yarattığı trajediyi resmetmekten fazlasını yapmazken, *Bahoz* mağdurun, hayatın yaratıcı, dönüştürücü kapasitesine bakıp, "buralarda halen hayat var" fikrine tercüman oluyor; mağdurun, mağdurun adanmışlığının arızalarına gözünü kapamadan ama. Yakın zamanların solcu, devrimci filmleri daha ziyade "güzeldik, haklıydık, ama kaybettik" duygusunu yayarken, *Bahoz* "haklılar, kazanabilirler de" duygusuna yatının yapmaktan vazgeçmiyor. Son dönemdeki en tipik örneği Bahoz'la aynı zamanlarda gösterime giren *Sonba-har'da* (Özcan Alper, 2008) görülen, devlet karşısında alınan yenilgiyi, hayatın dışına düşmüşlüğü sevme, bu yenilgiden, bu dışarı düşmüşlükten türeyen maraz haline âşık olma, bu marazdan kimlik kurma işinin uzağında duruyor *Bahoz*. Geçmişte yapılan edilenin yol verdiği, ama devletin daha çok da hayatın dişlilerinin çoktan un ufak ettiği bir bizlik haline duyulan melankolik bağlılığa takılıp kalmak yerine, bugünde yapıp etmeye, bugünde yapılıp edilenin kurmakta olduğu muhtemel bizlik hallerine geçici, mevzi, ödünç verilmiş bir bağlılığa davet ediyor.

Bütün bu hali, *Bahoz'u* hakkı yeterince teslim edilmemiş olmakla beraber, iyi bir politik film yapıyor. Kurgudaki, oyunculuklardaki aksaklıklarına,

lüzumsuz uzunluğuna rağmen, bittiğinde, "Ne fırtınaymış ama..." dedirtebilen bir film *Bahoz.*

5-KIRILGAN HAYAT

Perdedeki karanlığın perdeden dışarı doğru taşabilen bir zifiri karanlık olabilmesi ne tuhaf! Ya şu gözlerimizi sahiden de kamaştıran ışık!

lşıkla karanlık, varlıkla yokluk arasında beliren bütün o gölgelerin aynı zamanda taş gibi ağır olması ne tuhaf!

Sessizce çalışan toplumsal makineye şu elimde sımsıkı tuttuğum taşla, şu taşlaşmış hazla mı bağlanıyoruz? Ama bir de o çağıltılı kaynak var - sonluluk, sınırlılık nedir tanımayan. Galiba şu taşı, şu elimde sımsıkı tuttuğum özgürleşme imkanını o uçsuz bucaksız okyanusa geri atmanın vakti geldi de geçiyor.



BirZamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan 2010

BOZKIRDAKİ LABİRENT Manzaradan Lekeye

Umut Tümay Arslan

I

Şayet Pascal Bonitzer'in (2006) söylediği doğruysa, iyi yönetmenler iyi labirent yaratıcılarıysa gerçekten, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde

yarattığı şaşırtıcı labirentle Nuri Bilge Ceylan'ı da iyi yönetmenlerin arasına yerleştirmek lazım.

Labirentlerin en beterinde, silindikçe oluşan bir labirentte, çöle benzer bir yerde, bozkırdayız. Birbirine benzeyen çeşmelerle, biri diğerinin aynısı tepelerin olduğu, her tepenin ardının da birbirine benzediği bir yerde. Vakit geceye dönmüş. Suç itiraf edilmiş. Lakin bir sorun var: Ceset ortada yok. Yasa, zanlı, seyirci hep beraber, cesedin peşindeyiz.

Peki ama ne oldu, olay ne? Olan o şey, "dehşet verici olay", ta en baştan kadrajın dışına yerleştirilmiş. Olay öncesinde zanlıyı ve maktulü rakı sofrasında muhabbet ederken görüyoruz - dükkânın camından içeri doğru, dışarıda olduğumuzu hatırlatacak bir bakışla. Camın arkasındaki görüntü bulanık, içeriyi tam olarak göremiyoruz. Camda lekelervar. Derkenlekeler siliniyor, içerinin görüntüsü giderek netleşiyor, dışarının cama yansıyan görüntüsüyle birlikte görüyoruz içeriyi. Camı, camla birlikte röntgenlediğimizi de unutup, içeriye pervasızca dahil olduğumuz bir an da var. Ama bu, baktığımız "nesnenin" bakışının bize geri dönmesiyle sonuçlanıyor. Öldürülecek olanın ayağa kalkıp cama doğru yürümesiyle cam-sınıra çarpıyoruz yine. Dışarıdaki davetsiz ve beklenen misafir biziz. Sonra yolun karşısına geçiyoruz. Oto lastikçisi dükkânı, yoldan geçen tırla görüntüden tümüyle kayboluyor.

Bu kadar. Ne olup bittiği, filmin içinde, filmin gerçekliğinden çıkarılan parça olarak, *yokluk* olarak bir dizi etkiyle karşımıza çıkacak.

Filmin başında cesedin bulunduğu, yorumlama arzusuyla (Ne oldu? Nasıl oldu? Kim yaptı?) onu bir arzu nesnesine çeviren klasik kural tersine çevrilmiş gibi. Klasik kuralı hatırlayalım: Toplumsal gerçekliğin içine bir leke düşer; imkânsız olan gerçekliğe nüfuz etmiştir. Bu leke, bildik neden-sonuç bağlantılarını dağıtarak kargaşaya sebep olur. Nihayetinde leke, gerçekliğe dahil edilebilecek bir anlama dönüştürülecektir; yani "suçlu" keşfedilir, suç sahnesi bildik bir neden-sonuç bağlantısına çevrilir. Bu klasik kural tökezle-mektedir şimdi. Suçlu en baştan var. Ceset yok. Bu durumda nasıl oynayacağız polisiyeyi? Antonioni labirentine yaklaştığımız yer de burası. Klasik labirent, yuvarlanan elmanın cesede takıldığı yerde başlıyor ve muammanın çözüldüğü, hakikatin keşfedildiği, labirentin belirli bir anlama, bir katilin yüzüne bağlandığı biryerde bitiyorsa şayet, burada

bizatihi muammanın kuruluşuna mı tanıklık edeceğiz? Lekenin ortaya çıkışına?

Antonioni'den devam edelim o zaman. Cesedi bir an, bir leke olarak görüp sonra kaybeden *Blow* Up'ın kahramanı gibi, ceset olmadan da oyunun oynanabileceğini, hatta "oyun"un bizatihi ceset olmadan oynandığını mı öğreneceğiz? *Blow* Up hem sinemanın hem de modem toplum dediğimiz şeyin "yüce"sine dair böyle bir kabulle bitiyordu. Cesedi bulamamış ve çözümsüz kalmış kahraman, top olmadan tenis oynayanların yanından geçer ve elbette hayali top yakınına bir yere düşer. Kahraman bir anlık tereddütten sonra oyunu kabul eder. Eğilip topu alır ve fırlatır. Oyun bir nesne olmadan oynana-bilmekte, dahası merkezi bir yoklukla harekete geçmektedir (ZiZek 2005: 193). Oyun topsuz oynanabildiğine göre, suç da ceset olmadan, cinayet olmadan daha önce, halihazırda mevcuttur.

Bir Zamanlar Anadolu'*da*'nın silindikçe oluşan (bozkır-) labirenti, sinemanın, ama aynı zamanda toplumsal makinenin ve bürek-rasinin temel bir yokluk etrafında adeta bir otomat gibi işlediğini maharetle anlatıyor. Yasa'nın doğruluk çekirdeğinin bir bulmacanın parçalarının yan yana gelişindeki gibi adım adım tamamlandığı bir labirent üzerine değil, aksine bu çekirdeğin yokluğu üzerine kurulu bir labirent bu. Tam olarak bu nedenle tikel, spesifik bir olaydan yo-



Bir Zamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan 2010

la çıkarak Yasa'nın evrensel, nötr hakikatine ilerlediğimiz bir hikâye yok filmde. Deyim yerindeyse, Yasa ile ilişkimizin her zaman, bilgiyle değil inançla kurulduğu anlatılıyor film boyunca - Yasa'nın kökeninde doğruluğun değil zorunluluğun oluşu. Cesedi aradığımız gece boyunca

Yasa'nın, kuruluşu itibariyle anlamsız karakterini de-ğilleyebilecek şeylerin peşindeyiz. Erkeklerden mürekkep bu arama ekibinin aralarında geçen konuşmalar, manalı manasız laflardan ibaret. Bu fazlasıyla tanıdık, fazlasıyla sıradan ve uzlaşımsal durum gecenin sadece araba farlarıyla aydınlatılan karanlığıyla bir araya geldikçe aşın olanla, sansasyonel ve benzersiz olanla, doğal ya da içgüdüsel bir kötülükle karşılaşma beklentimiz de artıyor, ama bütün bu beklenti her defasında boşa çıkarılıyor. Zanlı, cinayetin sebebini güzellik ve ışıkla tesadüfi bir karşılaşmanın ardından itiraf ediyor. İtiraf sabahı getiriyor. Sabah olduğunda ceset bulunuyor. Kül-tür-dışı, aşın ve sansasyonel kötülük beklentimiz maddi-pratik nedenlere, sefil gerçeklik parçalarına takılıyor. Cesedin domuz bağıyla bağlanmış olmasına içerleyen komiser, son derece performatifbir "iyilik" histerisi geçiriyor. Fakat nafile. Tıpkı zanlının yaptığı gibi, arabanın bagajına sığdırabilmek için Yasa da cesedi eğip bükmek zorunda kalıyor.

Kısaca, gece boyunca, Yasa'nın Adalet'te, Hakikat'te temellenmiş olmasına dair beklentimiz, yaşamak istediğimiz bu ideolojik-imgesel deneyim askıya alınıyor. Bu "başarısız" arama girişimi, Yasa'nın olumsal karakteri, Yasa'nın kendi sözcelenme sürecinde bastırılan şey olacak. Yasa'yı var eden, bozkırın ortasında, cesedin başında savcının kayıt altına alınan sözlerinden ibaret. Bozkırın ortasında kurulmuş bir Yasa kapısıyla karşı karşıyayız: Kafkaesk bir Magritte.

Cesedin başında olay tespit tutanağı yazılırken, Yasa kendi söz-celenme süreciyle var edilirken, savcının gerçek kimliği ile simgesel otoritesi arasındaki boşluk da görünür kılınır. Herkes gibi işeyen, hatta biraz daha sık işeyen, bu yüzden belki de biraz daha eksik, biraz daha iktidarsız olan savcı, şimdi simgesel otoritesini giyinmiş, güçlü öteki'nin, Yasa'nın sözcüsü olarak konuşmaktadır. Sözler, öylesine önceden hazırdır ki Yasa'nın savcının bedeni aracılığıyla konuşuyor oluşu, perforrnatif boyutu ayan beyan ortadadır. Savcının gerçek kimliği ile, kendi öznelliği ile Yasa'nın taşıyıcı ortamı oluşu arasındaki mesafe, savcının fallik otoritesinin dışsallığı, bir "Clark Gable" esprisiyle iyice açığa çıkar. Savcı adeta bir otomat gibi cesedi tarif ederken bir şaka yapar: Ceset "Clark Gable görünüşlü"dür. Şakası önce fark edilmez, yazılı kayıt devam eder, derken savcı güler, gülüşmeler olur. Şakanın iki düzeyi var. Fark edilmediği durumda şunu söylüyor: Yasa'nın işleyebilmesi için bastırılan şey, onun bir doğruluk olarak değil, bir

gereklilik olarak kabul edilmesi gerektiğidir. Yasa'ya sadece Yasa olduğu için inanırız, doğruluğunun bilgisine sahip olduğumuz için değil. Dolayısıyla Yasa, bilgi düzeyinde değil, inanç düzeyinde işler. Bu inanç ise düpedüz gündelik toplumsal faaliyetimiz içinde maddileşir. Basitçe şu: "Bürokrasinin kadiri-mutlak olmadığını hepimiz gayet iyi biliriz, ama bürokratik mekanizma karşısındaki fiili davranışımız zaten onun her şeye kadir olduğuna duyulan bir inanç tarafından desteklenmektedir" (ZiZek 2002: 51). Ama ikinci düzey, yani şakanın fark edilmesi, gülüşmelere yol açması Yasa'yı yerine yerleştiren esas jesttir. Yasa'nın bildiğimiz bütün o aptallığının ve irrasyonelliğinin arkasında bir doğruluk okluğuna inanmaya devam ederiz: Öyle ya, "Clark Gable" şakası dışındaki her şey doğrudur! Oyun, ceset olmadan da oynanmak bir yana ceset varken *bile* oynanmaktadır. Bir Şey (ceset-nesne?) ortada yoktur, ama öznelerarası makine işlemektedir. Bir Şey ortada olmasına *rağmen* öznelerarası makine işlemektedir.

Bir Zamanlar Anadolu'da ilk düzeyde Yasa'nın kutsal yerinin boş olduğunu ima ederken, ikinci düzeyde bu kutsal yerin gündelik hayat tarafından sürekli ihlal edildiğini göstermektedir.

il

Antonioni labirentiyle benzerlik ortada, ama burada bir fazlalık var: Ceset. Ceset bulundu. Ama oyun ceset yokmuş gibi oynanmaya devam ediyor.

Cesedin arandığı gece boyunca bu erkekler arasında gidip gelen, dolaşan şey öncelikle bir boşluktur. Buerkekler birbirlerine bir eksiği iletip dururlar. Aralarında geçen konuşmalar, bizi adım adım cesede yaklaştıracak muhtelif yolları oluşturmak bir yana, sanki suç sahnesi üzerine konuşma yasağı vardır ortada. Alıştığımız suç hikâyesi bir kez de böyle farklılaşıyor, daha doğrusu perspektif değiştiriyor. Cesedin ortada olduğu, katilinse kayıp olduğu klasik suç hikâyesinde ceset-nesne, özneleri bir araya getiren bir öznelerarası nitelik kazanır. Ceset-nesne, şüpheli sıfatıyla bir grup özneyi bir araya getirir. Elbette hepsinin katil olmak için bir nedeni vardır. Ne var ki Yasa'nın temsilcisi (detektif, savcı, polis, vb.) bir dizi ayrıntının, izin, lekenin peşinde, yanlış yollara sapıp, oralardan geçerek "doğru"ya varır. Ne olur en sonunda? Yasa'nın sözcüsü geriye dönük olarak, çizgisel, tutarlı bir anlatı içinde suç sahnesini inşa eder. Aslında arzularının gerçeğinde

şüphelilerin hepsi katildir, ama işte, inşa edilen bu suç sahnesiyle suç tek bir kişinin olur. Cesedin toplumsal gerçekliğin içine düşürdüğü lekeyle yüzer-gezer hale gelen suçluluk duygusu en sonunda birinin üstüne yapışıp kalır. Seyircinin seyirci pozisyonuna döndüğü yerdir burası - bedelini ödemeden arzu duymanın konforuna da. Anlatı zincirinin radikal olumsallığı da böylece maskelenmiş olur.

Oysa *Bir Zamanlar Anadolu'da'da* aranan, suçun nedeni ve faili değil, nesnesidir. Ceset-nesnenin namevcudiyeti bu erkekleri bir araya getirmiştir. Cesedin toplumsal gerçekliğin ortasına bir leke gibi düştüğü, imkânsızın mümkün hale geldiği kaotikdurumdan, "bildiği farz edilen özne"nin, Yasa'nın sözcüsünün, bu imkânsızı toplumsal gerçekliğe dahil edebileceğimiz bir bilgiye çevirmesiyle kurtulduğumuz ve düzene geri döndüğümüz bir suç hikâyesi yerine, burada bizatihi lekenin kendisini arıyoruz.

Bu namevcudiyet nedeniyle de derdimiz, suçla, suç sahnesiyle değil Yasa'yla - daha doğrusu bizi Yasa'ya inandıran, sadece bizim için, bizim arzumuz için'var olan kapılarla, pencerelerle, kısaca sınırlarla. Bu sınır Yasa kapısı da olabilir, sinema perdesi de. Filmin başında olduğu gibi içerisi de olabiliyor, filmin sonunda olduğu gibi dışarısı da. *Bir Zamanlar Anadolu'da* özne tarafında değil, nesne tarafında olan bakış ve ses boyutuyla farklı biçimlerde karşılaştırıyor bizi - önümüzde duran imgeyle kurduğumuz ilişkiye indirgenemez bir bölünme sokan bir leke işlevi gören nesne-olarak-bakış ve sesle. İmgeye kendimizden emin nesnel bir mesafeden bakmamızı engelleyen, onu bizim her şeyi kavrayıcı bakışımıza amade bir şey olarak çerçevelememizi önleyen bir leke olarak bu bakış, baktığımız yerin saydam görünürlüğünü bozmakla kalmaz, bakış açımız dediğimiz şeyin, bakışımızın çerçevesinin, baktığımız imgenin içeriğine çoktan dahil edilmiş olduğunu da gösteren noktadır. Baktığımız imgenin bizim bakışımıza cevap verdiği nokta. Hitchcock'un Sapık'ında kanın döne döne aktığı banyo deliğinin boşluğunun cesedin gözüne dönüşmesi gibi. Ya da Ceylan'ın *Üç Maymun'unda* İsmail'in, annesi ile sevgilisinin yatak odasından gelen seslerini duymasının ardından anahtar deliğine eğilip bakmasıyla yaşadığımız perspektif değişimi gibi. İçeriden gelen sesler kesilir, sadece damlayan musluğun sesi asılı kalır havada; *az* önce imge bizim bakışımıza amade bir şey olarak karşımızda dururken, şimdi kapkara perdenin

ortasındaki anahtar deliğinden İsmail içeri doğru (?), bir yatak odasına dönüşen sinema salonuna bakmaktadır. Şu röntgen deliğinin, şu banyo perdesinin arkasını mı görmek istiyorsun? Bak, öte tarafta hiçbir şey yok, senden, senin arzundan başka!

Bir Zamanlar Anadolu'da ise sesi bu türden bir lekeye çeviriyor. Filmin ilk sahnesinde bakış düzeyinde içerisi-dışarısı aynmı knru-lurken, ses düzeyinde süreklilik var. Sürekliliği kesintiye uğratan ise pencere-sınırı. Bize dışarıda olduğumuzu hatırlatan da o. Filmin son sahnesinde ise yine bakış düzeyinde kesinti var ve ses, yine süreklilik düzeyinde korunuyor. İçerinin sesi bir leke gibi düşüyor dışarının üstüne. Bulunduğumuz yer, nereden baktığımız, önümüz-



BirZamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan 2010

deki manzaranın bir parçası oluyorbu yolla. Pencerenin çerçevesinden dışarıyı, okulun bahçesinde oynayan çocukları görüyoruz. Çocuk sesleriyle cesedi kesen testerenin sesini, otopsi masasında olan bitenin sesini birlikte duyuyoruz. Nerede olduğumuzu, nereden baktığımızı hatırlatan yine bir sınır, pencere var. Film, dışarıyla içeriyi birbirinden ayıran pencere-çerçevesi imgesiyle ve ona eşlik eden ses-alaşımıyla bitiyor. Görüntü birden kayboluyor, siyah fonun üzerinde jenerik akarken bu ses-alaşımını duymaya devam ediyoruz. Bu haliyle yüzer-gezer bir mevcudiyete dönüşüyor ses. Ne canlı ne ölü. Daha çok yaşayan bir ölü. Ölmek nedir bilmeyen donuk bir atalet.

Sesin her şeyden arta kalan, özerk ama kısmi bir tür fazlalık olarak bu statüsü, biz hayatımızı yaşarken o da sanki kendi hayatını yaşıyormuş gibi

anlam sabitliğinden kaçan bu gayriinsani yanı, insanın egosunun kısıtlamalarıyla kökten biçimde uyumsuz, sonluluk, sınırlılık, kesinti nedir tanımayan dürtü boyutuyla ilişkili. Bu yüzden *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde olan biten, suçun/lekenin anlam sabitliğine kavuşması değil, lekenin tecrit edilmesi, bölünemez arta kalan olarak herhangi bir hikâye çerçevesinden çıkarılması bana kalırsa. Tanık olduğumuz şey ise, süper ego gibi işleyen bir toplumsal fail -taşra bürokrasisi- aracılığıyla, gerçekliğimizin ayakta kalabilmek için bir süper ego buyruğuna, "Böyle olsun!"a ihtiyaç

duyması - ancak bu süper ego buyruğuna tutunarak hayatta kalabilmemiz. Herkesin üzerinde uzlaştığı ifadeyle, bu "en konuşkan Nuri Bilge Ceylan filmi"nde kahramanlar konuşuyor konuşmasına da, bu konuşmalar olsa olsa konuşan bir varlık olarak insanın sesinin kendi varlığını tehdit eden biçimlere nasıl büründüğünü, bu sesin içimizde yaşayan bir yabancı, bir parazit gibi farklı kılıklarda, özerk . bir biçimde, hatta bazen bir tür karından konuşma gibi ortaya çıkışını anlatmak üzere oradalar.

İnsanın kendini görmesi ya da kendi sesini duyması, varlığının kendisine saydam olduğu şeklinde bir yanılsama yaratıyor her zaman, doğru. Ama insanın kendi sesinin ya da bakışının, kendinden ayrılmış bir biçimde karşısına dikilmesinin yarattığı o güçlü yabancılaşma duygusu ilk durumdaki büyülenmenin tekinsiz ikizidir her zaman. Aslında konuşan bir varlık olarak insanın çığnndan çıkmış-lığının ya da aynadaki saf surette, bu hiçlikte kendini bulmasının türlü biçimleriyle karşımıza çıkan da bu ikincisi. Sesin ortaya çıkışının insanın içi ile dışı arasına, içerisi ile dışarısı arasınasoktuğu bu indirgenemez gerilim, sınırın ortaya çıkışının ya da süreklilik içindeki kesintininürettiği orantısızlık, film boyunca devamediyor. Filmin bu temel biçimsel özelliği, önce sınırın çizilmesi, sonra bu sınırın aşındırılması ya da delinmesi -ki bu aşındırıcı güçlerin ilki sestir-, labirentin kurulmasında da kendini gösterir. Doğru, bütün yollar birbirine benziyordur, bizi cesede yaklaştıracak bir konuşmaya tanık olmayız ve her defasında aynı biçimsel oyunla karşı karşıya-yızdır. Dış çekimle arabalar. Sonra aynı arabanın içi. Sonra arabalardan inen kahramanlar. Ceset yok. Sil baştan. Ama adeta bir otomat gibi seyreden bu mekanik, klişe tekrar, her defasında bir fazlalık, heterojenlik ve fark üretir. Konuşkan diğer erkeklerin aksine suçlu Kenan, bir dürtü gibi suskundur.

Tekrar tekrar aynı şeyi yaptıran, bozkırı bir labirente çeviren de odur. Hedef, cesedi bulmaktır, ama dürtü çizgisel yolu reddeder. Tekrarın bu kapalı daire hare1'eti kontrolsüz, keyfi, olumsal (bilinçdışı-) bilginin açığa çıkmasına izin verecektir.[2] Dolayısıyla *BirZamanlarAnadolu'da* bürokrasinin bastırılmış hakikatini çıkarmakla, bürokrasi mantığının karşısına kendi hakikatini koymakla ilgilenmez. Onun yapmaya çalıştığı, etkili bir simgesel ağ ya da toplumsal bağ olarak işleyen bürokratik mekanizmanın içindeki habis ve budalaca dürtü boyutunu teşhir etmektir - bürokratik mekanizmadan ölüm dürtüsünün tahakkümü altındaki insana, oradan insanın Şey'in boş yeri üzerindeki takıntısına, inanılmaz bir sebatla gerçekliğin sınır ve kısıtlamalarını inkânna, insanın gerçekliği ile arzusunun ve dürtüsünün gerçeği arasındaki uyumsuzluğun görünümlerine doğru...

Cesedin yokluğundan, Yasa'nın doğrulukta değil tekrarda temellenmiş oluşundan, performatifboyutundan, hatta gece boyunca savcı ile doktor arasında kurulan karşıtlığın otopsi masasında bir anda eriyiverişinden, erkeklerin ölü birer lafza, (ataerkil-) simgesel ağa düşmüş otomatlara dönüşmesinden, bürokratik mekanizmanın merkezi bir boşluk etrafında kör bir biçimde dönüşünden çıkaracağımız şey namevcudiyettir, hiçliktir. Bu hiçlik boyutundan filmin kahramanları da, hatta elmaları bile haberdardır. Cezanne'ın elmalarının elmamsı karaktere sahip olduğunu söyleyen D. H. Lawrence'ı hatır-latırcasına, Nuri Bilge Ceylan'ın elmaları da elmamsı karakterlerini çürümeyle kazanırlar. Herhangi bir bakışa bağlanmayan elma ağaçtan düşer, yuvarlanıp akan suya karışır ve daha önce aynı yolu izlemiş, şimdi ise çürümekte olan elmaların yanına düşer.

Ama filmde bir anda gerçekleşen bu perspektif değişimini, "Hepimiz öleceğiz", "Her canlı ölümü tadacaktır" türünden bir hatırlatmadan, bir tür *memento* mori'den ibaret görmek ve burayı filmin özeti gibi düşünmek doğru değil. Erkeklerin bize hiçbir bilgi, hiçbir ipucu vermeyen konuşmalarını seyrettiğimiz perspektiften, ağaçtan düşen elmaya doğru gerçekleşen bu kayma, Hitchcockvari bir leke gibidir. Ceset bulunduğunda da benzer bir ilkeyle karşılaşacağız. Cesedin yarı açık gözlerine anlık bir kaydırmayla genel bir gerçeklik manzarasından, bu gerçekliğin anamorfoz noktasına doğru hareket edeceğiz; seyirci olma konumumuzun filmin içine çoktan kaydedilmiş olduğunu gösteren, imgenin bakışımıza cevap verdiği noktaya. Elmanın hikâyesi ise filmin içine yerleştirilemeyen parça olarak

kalacak. Elmanın hikâyesini takip ettiğimizde filmi kaybediyoruz; Hitchcockvari kaydırmalı çekimin bitim noktası burada çürüyen elmalar. Bu sinemasal anamorfoz, seyirci olarak bakışımızın en başından baktığımız yere kaydedilmiş olduğunu, nereden bakacağımızın yerleştirilmişliğini hatırlatır elbette: "Az önce filme bakıyordum, şimdi çürüyen elma bana bakıyor." Seyircinin efendilik talep ettiği yerde ("Bak şimdi elma cesede takılacak!") onu imge karşısındaki bölünmüşlüğüyle ya da yabancılaşmışlığıyla baş başa bırakır elmanın bakışı. Varlık ile anlam arasındaki bölünmüşlüğün tekrar edilmesidir bu. Seyrediyorum, seyrettiğim şeyin kendi özerk bakışımın sonucu olduğuna inanıyorum ve elmanın cesede takılmasını bekliyorum: "Var olmadığım yerde bir anlamım var." Derken elma, bizi hayalkınklığına uğratarak çürüyen elmaların arasına karışıyor: "Hiçbir anlamım olmayan bir yerdeyim." Seyirci olarak hissettiğimiz yönsüzlük duygusu, hiçlikten çıkan bu beklenmedik anlamın sonucudur: "Sadece seyretmiyorum, seyrettiğim şeyin bir parçasıyım." Sadece seyircinin bakışına sunulan bu sahne, seyircinin sinemayla oyununun, sinema perdesiyle oyununun saf bir formunu sunuyor gibidir. Mesele olmak-olmamak, bir var bir yok olmak değil, olmayışımızın çoktan varlığımızın bir parçası oluşudur. Var olmadığım yerde, baktığım perdede bir anlamım vardır. Tıpkı bir/orf-*da* oyunu gibi, bu nesneyle oynarken, varolmadığım yerde, perdede, bir anlama tutunurum, tutunmak isterim; varolduğum yerde ise perdeden/anlamdan düşerim. Elmanın çürüyen elmaların arasına karıştığı ağır kaydırma ile cesedin yan-açık gözlerine yapılan hızlı kaydırma da seyircinin pozisyonuyla ilgili hiç şüphesiz. Şey'i, im-kânsız-nesneyi, ilkinde yavaşlık, erteleme nedeniyle kaçırmışız gibidir; elimizde leke kalır. İkincisinde isetelaş ve hız nedeniyle kaçırırız arzumuzun imkânsız-nesnesini. Elbette yine çılgınca bir leke kalacaktır, lakin bu kez doktorun yanağında.

Dolayısıyla filmin elmalı "parça"sını, hayatımızın ölü lafzın etrafında dolanmaktan, merkezi bir boşluk etrafında biteviye dönmekten ibaret bir tekrar oluşunun tekrarı gibi okumak eksik olacaktır; tam da tekrara duyduğumuz şiddetli ihtiyacın üzerinden atlayacağı için. Çizgisel bir nedenselliği reddeden film, insan olma halini de bu nedenselliğin arıza yapmasıyla, insanın çizgisel bir kökeninin olamayışıyla açıklayacaktır. Amaaynı zamanda insanın bu uçurum-vari olumsuzluğunun, bu negatif kökenin kendisinin bir tür "boşluk metafıziği"ne dönüşmesini engelleyecek

ölçüde maddeyle, maddi olanla, nesnelerle ilgilidir film. Tıpkı sinemanın kendisi gibi, hiçliği dolduran nesnelerin, sıradan, sefil, maddi gerçeklik parçalarının tekrar tekrar kazanabildiği "yüce" boyutun ihmal edilemezliği *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin ikinci düzeyidir. Elmaların bakışı, sadece hiçliğin bakışı değil, bu boşluğun doldurulma arzusunun da tanınmasıdır. Daha doğrusu, insanın bir türlü mortoyu çekmeyen arzusu ve inanılmaz bir sebatla ve ihtirasla aynı yere dönen dürtüsü ile insanın sıradan gerçekliğinin kısıtlamaları arasındaki uyumsuzluğun tanınması (ZupanöiC 2011:208). Ve filmin sürprizi, bu uyumsuzluğun sadece trajik değil, ziyadesiyle komik bir boyutu da oluşudur.

Filmin kahramanları, hayatımızın sınırlanmışlığını ve sonluluğunu, kusurlar, zaaflar, hatalarla insan oluşumuzu fazlasıyla bilirler. Hayat bilgisi düzeyinde hiçbir eksik yoktur ortada. Dağa tepeye kurşun savurmanın, silah sahibi olmanın erkek ruhuna iyi geldiğini söyleyen şoför Arap da, yüzyıl sonra içinde bulundukları coğrafyada hiçbirinden tek bir iz kalmayacağını söyleyen Doktor Cemal de, muhtarın güzel kızı Cemile'nin güzelliğinin solup gideceğini söyleyen Savcı Nusret de, hasta bir oğulla birlikte yaşamaya alışmak gerektiğini söyleyen Komiser Naci de sonlu varlıklar oluşumuzla ilgili bir bilgisizlik içinde değildir. Hatta hayatın maddiliği, iç burkan kayıtsızlığı, katıksız sıradanlığı aşın bir mevcudiyet kazanmıştır filmde. ŞofÖrArap gidilen her yerden (adeta bitip tükenmez bir dürtüyle) meyve toplar; ceset-nesneyi arama ekibi içinde oluşunun sebebini laf arasında öğreniriz - ölü parasının fazlalığıyla evine bir kat daha çıkmayı hayal eder. Muhtarın evinde tanık olduğumuz bütün o bolca yiyip içme halini (hatta savcının bir kavanoz balı yanında götürmesini), nihayet bulunan cesedin arabanın bagajına sıkıştırılmasını ve şoför Arap'ın tarladan aldığı kavunla cesedi "taçlandırmasını", savcının fazlaca işemesinden yola çıkarak komiserin dile getirdiği prostat şüphesini de koyalım bu can sıkıntısı veren aşırı-mevcudiyetin içine. Dahası var. Hakiki manda yoğurdunun kokusuyla başlayan "ölü lafız", hakiki kuzu etinin kokmasıyla devam eder ve sahiden ölülerin kokmasına gelip dayanır - ki muhtarın köy için morg projesi de bunun üzerine bina edilmiştir. Hayat boş, ölü, anlamsız laflar etrafında kurulur kurulmasına da bu aynı boşluk, bizim için varlığımızın hayati parçası haline gelebilennesnelerle,var-lığımızı yegâne bulabildiğimiz yer olan nesnelerle dopdoludur. Kısaca hiçten "esaslı" bir şey çıkarır insan hayatı - hayat sadece hayattır dememize engel olan, az

önce bomboş, uçucu, havaya savrulur gibi görünen sözü, şimdi kaskatı, taş gibi bir atalete çeviren kıymetli bir varlık parçası.

Yasa'nın Kutsal yeri sadece boş değil, aynı zamanda maddi nesnelerle, hayatiyetle, hazla dopdoludur. Hayat alanıyla hukuk alanını birbirinden ayıran sınır, sahiden de bozkırın ortasında duran sihirli bir kapı çerçevesinden ibaret gibidir.

Filmin maddi ve bayağı olana bu aşın ilgisi, onu, insan öznesinin uçurumvari olumsuzluğu bahsinden ibaret bırakmaya da engel olan şeydir. Bu kaba saba, herhangi bir güzellemeye meydan okuyacak denli sefil hayatımızın arkasında, "öte tarafta", gündelik gerçekliğimizin bu sığ yüzeyselliğinin altında söz konusu olan şey başka bir Hayat'ın yokluğu değildir sadece. Bu boş yer, sıradan, maddi nesnelerde cisimleşen hazla, hayatiyetle, bizi tekrar tekrar aynı şeyi yapmaya zorlayan dürtüyle dopdoludur.[3] "Gerçekten Önemli olan, Hakiki olan o şeyin olmasını mı bekliyorsun, o yok işte, ha ha ha!" değil sadece, "Hakikat bütün bu bildik olgular alanının içinde çoktandır sana bakıyor, ama sen hâlâ kurgusal bir şeyle uğraşıyormuş gibi yapıyorsun, görünüşün ardında olanı bekliyorsun!" da aynı zamanda.

Perdenin arkasının perdenin yüzeyine maddi nesneler olarak bu gelişini, "Hepimiz insanız", "Hayat hayattır", "Yasa'nın, Doğru'nun temsilcisi olması gereken savcının bile insani zaafları var" türünden bir anafikirle bizi mutlu olmaya çağıran, neşeli ve olumlu düşünmeyi buyuran, kendi eksiğinin peçesini ötekinin maddi defo ve hatalarında bulmaya kilitlenmiş ego okşayıcı bir hümanizmle bağlantılı düşünmemeliyiz elbette. Organiklik ile çürümenin, yüce olan ile bayağı ve sıradan olanın bu yan yana getirilişini, sonlu varlıklar olduğumuzu kabullenmeye, hatta burada sevilecek bir yan bulmaya bir davet gibi düşünmek bir yana, insanın sonluluğunun başarısız bir sonluluk oluşuyla bağlantılı olarak ele almamız gerekir - "insanın sonluluğunun, bu sonluluğun kumaşına göre kesilmemiş bir ihtirasla sürekli aşındırılmasıyla", hayatın sadece hayat, insanın sadece insan olamayışıyla, insanın kendi sonluluğunu kabullenmesini karmaşıklaştıran, bu sonluluğu kemiren *aşırılıkla* bağlantılı olarak (Zu-panöit 2011: 208). *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, namevcudi-yet arkaplanı önünde bu namevcudiyetin

maddi nesnelerle ete kemiğe büründürülmüş halde *aşırı mevcudiyet* olarak sahneye çıkmasına tanık oluruz.

Tanık olduğumuz, öznenin içine düştüğü simgesel ağın merkezi bir yokluk etrafında körlemesine hareket etmesi değil sadece, bu simgesel ağ içindeki özneyi diğerleri için temsil eden şeyin teşhir edilmesi de aynı zamanda. İlki, bir çıkmazın çerçevelenmesi ise şayet, ikincisi bu çıkmazı çerçevelememize imkân veren yüzey-derin-lik, görünüş-hakikat oyunudur. Doğru, perdenin arkasında bir sır yoktur, her şey bir yüzeyden ibarettir; ama öznenin labirenti daha çok möbius şeridine benzer, aynı yüzeyde olsa da her noktada bir

sızın zorunlu olduğunu söylemek yeterli değildir bu nedenle; bu aynı Yasa, doğrulukta temellenmediği gibi, keyifle de doludur. Başlangıçtaki namevcudiyet aşırı bir mevcudiyete dönüşür- keyif bolluğu olduğu için hiçbir şeyin eksik olmadığı kör bir mekanizmanın mevcudiyetine. Bu düpedüz, hayat alanını hukuk alanından ayıran sınırın ihlalidir. Bkz. Zifek 2005: 196-202.

öte taraf olduğuna inanacaktır. Bu yüzden her zaman sefil, küçük bir gerçeklikparçası, insanın negatifliğinin cisimleşmiş hali olarak büyüleyici bir biçimde karşısında duracaktır. Öznenin yapıştığı, varlığının temel bir parçası gibi gördüğü bu nesnenin elbette her zaman, perspektifimiz değiştiğinde, komik bir tarafı vardır: Hakiki manda yoğurdunun koktuğu iddiasına hırsla sarılan Komiser Naci, oradan buradan meyve toplayan Arap, köye bir morg yaptırmayı kafaya takmış muhtar, Kırıkkale Hastanesi'nin "bi boktan anlamayan" başhekiminin yaptırdığı morg karşısında büyülenen, elektrikli testere hayranı Şakir, cesetten kendine dair bir söz, özdeşleşebileceği haya-letvari bir fazlalık ("Savcım gerçekten de Clark Gable'a benziyorsunuz") çıkarmayı başaran savcı. "Tin âtıl, ölü kafatasıdır; benlik şu elimde tuttuğum metal parçası, şu testeredir," diyesi geliyor insanın. "Arka" boyutunu, öte tarafı, kutsal yeri yüceliğinden arındırarak muhafaza eden *Bir Zamanlar Anadolu'da,* insanın sonluluğunu sürekli kemiren -var olmayan ama öldürülemeyen de- arzu ve dürtü boyutunun takıldığı, asıldığı nesneleri karşımıza çıkarır. Erkeklerin Yasa'yla, süperegoyla ilişkilerinin bu iki boyutu, yüce ve gülünç, trajik ve komik, filmin başlarında doktorun karanlıkta işediği sahnelerden birinde en

bariz biçimiylebelirir. Bir an şimşek çakar, doktor dev kayalıklarda yer alan kabartmalardaki yüzün parlamasıyla irkilir.

Peki bu erkeklerle, içine düştükleri simgesel ağ arasındaki ilişki hakkındane söylüyor film? Gizemli bir otorite olmaktan çıkmış/a/-*lus,* sahip oldukları ve onların bir parçası olan bir şey değil, onlara dışarıdan dayatılan, onları kendisinin taşıyıcı ortamı kılan bir eklenti olarak karşımızda.

111

Cesedin yokluğuyla ve suçlunun suskunluğuyla bir araya gelen hu erkeklerin takip ettiğimiz konuşmalarında (hatta başlangıçtakine ortadan dalarız) *fallus,* sahiden de bir "üniforma"dan ibarettir. Bedenlerinin organik bir parçası olmayan, ama yine deonlar için hayati olan bu eklentinin bütünüyle simgesel bir işleve sahip oluşu, coğrafya üzerindeki simgesel sınırların keyfiliğinin, kararverilemezlik boyutunun ifade edilişinde de görünürlük kazanır (mücavir alan neresi?... cesedin bulunduğu yeri hangi ilçenin sınırlan içinde saymalı?). Bir gösteren olarak/a//us, burada, bütünüyle dışsal olan, doğanın bir parçası olmayan, kuşanılan, kazanılan, hak edilen (Komiser Naci'nin savcıyla mücadelesi bütünüyle bu düzeyde yürümez mi? Onun okuyup hak ettiğini -/a//us'u?- söyleyen de, "halay başı" olmasına içerleyen de o değil midir?), onu taşıyan bedenin gerçeğiyle uyumsuzluğunu çok iyi bildiğimiz bir şeydir. Erkekler arasındaki iktidar mücadelesi de, bu simgesel boyutta dönmektedir. Kenara, kıyıya düşmüş olmanın hıncıyla, ezilme korkusu ve utancıyla ilgili bir mesele, maddi bir ihtiras olarak, ya da merkezdekinin eksiğini deşifre etmekten alınan aşırı bir haz olarak oradadır. Az önce savcı tarafından azarlanan Komiser Naci, onun normalden fazla işediğine dikkat çekerek arkasından bir prostat muayenesi şakası patlatacaktır. Doktorun savcıyı adım adım köşeye sıkıştırarak yüzündeki fal-lik lekecikleri görünür kılmasında, onu "Clark Gable görünüşlü" savcıdan şu karşımızda terleyip duran, lafı eveleyip geveleyen, çaresizce söze tutunup iktidarsızlığını kapatacak peçeler bulmaya çalıştıkça daha da zavallılaşan adama çevirmesinde de (ötekinin-) kastrasyonunu açık etmekten duyulan haz vardır. Kısacası, bu erkeklerin dolaysız biçimde oldukları şey ile onlara otorite veren (simgesel-) vazifeleri arasındaki fark, açığa vurulur. Kastrasyonun iyi bir tarifi: Bir şeyden mahrum olmakla değil,

tam olarak simgesel ağa düşmekle, simgesel bir görevle yüklenmiş olmakla oluşan kast-rasyon. Hitchcock labirenti.

Anatomik bir özellikle hiçbir bağı olmayan bu/a//us, simgesel ilişkiler ağını bir arada tutan simgesel bir kurgudur. Bu yönüyle de simgesel çıkmazın gösterenidir (varlık-anlam, Hakikat-Yasa arasındaki mesafenin). Bu durumda penis, Yüce bir Anlam efekti yaratabilmek şöyle dursun, işemeden ibarettir.[3] Erkekler arasında simgesel düzeyde dolaşıp duran bu eksiklik boyutu, muhtarın güzel kızının elinde gaz lambasıyla kapıdan girişiyle imgesel bir boyut kazanacaktır. Filmin bu sahnesi bir kez daha Magritte'i, onun *Unexpec-tedAnswer* (Beklenmedik Cevap) resmini hatırlatır - bir fazlalıkla. Kapı eşiğiyle çerçevelenmiş hayaletvari boşluktan sahiden de bir cevap gelir, *imkansız* olur: Güzeller güzeli bir kız salondaki bütün erkeklerin arzularının gerçeği olarak kapıdan girer. Bir kez daha Katkaesk bir Magritte.

Erkekler arasında gidip gelen eksiklik, bu eksiği kadının cisim-leştirmesine, bir semptom olarak kadına ağır ağır dönüşürken, fal-*lus* da anatomik özellikle bağ kurmaya başlayacaktır. İlkin simgesel bir çıkmaz olarak karşımıza çıkan/a//us, şimdi bu simgesel çıkmazın fonu önünde bu çıkmazı perdeleyen imgesel bir güç kazanacak, göz kamaştırıcı bir tamlık hayali olarak karşımıza çıkacaktır. Tümüyle radikal bir olumsallık olarak gerçekleşen bu durum, fallus-merkezciliğin işleyişini, mekanizmasını görünür kılmanın da şahane bir yoludur.[4] Anatomik özelliğin /a//us'a dönüşmesinin imkânsızlığını perdeleyen Kadın, anatomik özelliği gizemli bir anlama çevirmiştir. Deyim yerindeyse gece boyunca merkezindeki bir boşluk etrafında körlemesine dönüp duran erkeklik, bu boşluğa tesadüfen giren "yüce" bir nesne sayesinde şimdi kapalı devre bir ekonomi haline gelebilmiştir. Zaten katil Kenan da oğlunu (cinayet de bu



Bir Zamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan 2010

yüzden gerçekleşmiştir) Komiser Naci'ye emanet etmez mi?

Bir Zamanlar Anadolu'da, simgesel olan ile anatomik olanı, dışsal olan ile organik olanı, kültürel olan ile bedensel olanı birbirinden ayıran ve birbirine bağlayan, bunların birbirine eklemlenmesini sağlayan aralığı teşhir etmeye çalışır. Anatomik bir özelliğin giderek yerini işgal ettiği simgesel çıkmaz fonu önünde, bu çıkmaz aracılığıyla büyüleyici bir simgesel önem kazanmasını sağlayan kayıp bağlantı üzerine konuşmaya çağırır.

O halde sorumuz artık şu olacaktır: "Dar bir zamanda/allus neye yarar?" (ZupanCiC 2011: 192). Kastrasyondan kaçılacak bir delik, bir pencere, bir kapı, bir hikâye bulmaya. Eh, insan her zaman bulur da bunları.

Cesedin bir kez daha arandığı anlardan birinde doktor ile savcı arasında diğerleri gibi olan, son derece sıradan bir sohbet başlar. Doktor, muhabbet olsun diye öylesine bir lafeder -ceset bu defa bulunacaktır herhalde-, savcı damuhabbet olsun diye öylesine bir anısını anlatmaya başlar. Genç ve çok güzel bir kadın, öleceğim dediği zaman ölmüştür - işte hayat böyle bir şeydir, gizemlerle, belirsizliklerle dolu bir şey, minvalinde. Derken doktor, buradaki anlam yokluğunun peşine düşer, yokluğun kendisini leke gibi gören bir detektifmişçesine olguları sorgulamaya başlar. "Tıpta böyle bir ölüm yok," yargısıyla başlayan soruşturma, kadının hamile olduğuna, çocuğunu doğurduktan sonra öldüğüne, oradan da kalp krizi olarak belirtilmiş ölüm sebebinin yüksek dozda alınmış bir ilaç kaynaklı da olabileceği bilgisine doğru ilerler. Nihayet sabah, gece boyunca kör mekanizmasının işleyişine tanık olduğumuz, dışarıdan küçücük, içeriden ise

koridorlarla, merdivenlerle dolu âtıl bir mevcudiyete dönüşen "bürokrasi"nin gün ışığındaki görünümü içinde, hastane odasında, kocası onu aldattığı için kadının intihar etmiş olduğu, bu kurgusal hikâyenin kahramanı "güzeller güzeli" kadının da savcının karısı olabileceği gerçeği gün ışığına çıkar.

Simgesel gerçekliğin bu aşırı kırılganlığıyla (üflesen yıkılacak denli kırılgan olan bu gerçeklik, tesadüfi olamayacak biçimde doktor ile savcının her karşılaşmasına rüzgânn eşlik etmesinde de kendini gösterir), öylesine başlayan bir gündelik konuşmanın travma-tik/ semptomatik bir şey kılığına kolaylıkla bürünebilmesiyle (bu arada böylesine sıradan bir muhabbet içinde, rakı sofrasında, zanlı da ağzından kaçırıvermiştir çocuğun kendi oğlu olduğunu), gece boyunca tanık olduğumuz tekrar hali ve âtıl mevcudiyet arasında sanki bir tezatlık var gibidir. İnsanın sözün rehinesi oluşunda da aynı tezatlık işlemez mi? Hiçbir bağlayıcılığı, hiçbir güvenilirliği olmayan ölü lafzın aynı zamanda adeta canlanıp hayatımızı ayakta tutan esaslı bir mevcudiyet, onda kendi varlığımızı gördüğümüz kıymetli bir parça oluşunda mesela? Hiç olsun diye, öylesine duyduğumuz bir sözün, bütünüyle olumsal bir biçimde karşımıza çıkan bir sesin, deyim yerindeyse, kıymetli bir hiçliğe dönüşüvermesinde?

Cesedin bulunduğu, tekrarın bittiği, bastırılmış bilinçdışı bilginin açığa çıktığı sabahı, filmin bu ikinci yarısını daha yakından ele almakta yarar var. Filmin iki düzeyi olduğundan söz etmiştim. İlki, Yasa'nın namevcudiyet üzerinde temellenmesi, Yasa'yı doğrulukta temellendirecek olan en son Yasa Kapısı'nı bulamayacak oluşumuz-du. Diğeri ise bu boşluğun, belirli bir hazzı organize eden sıradan, maddi nesneler kılığında ete kemiğe büründürüldüğü ikinci düzey. Öyle ki aradığımız son Yasa Kapısı tümüyle olumsal bir biçimde karşımıza çıkacak, erkekleri arzularının gerçeğiyle karşılaştıracaktı. Nötr bir evrensellik olarak düşündüğümüz Yasa'yı lekeli, heterojen, tutarsız bir alaşıma çeviren bu haz boyutu, Yasa'nın yerine Kadın tipinin yerleştirilmesiyle oluşan kısa devreyle görünür kılınmaktadır. Anatomik olanla simgesel olanı birbirine bağlayan kast-rasyon eklemi ya da çıkmazı, burayı perdeleyen Kadın tipiyle teşhir edilir. Muhtarın güzel kızı Cemile var en başta. Sonra olayı "çözmüş" Komiser Naci'nin sabahleyin olayı özet geçmesini mümkün kılan, eski bir komiser abisinden devraldığı bilgi olarak karşımıza çıkan sebep-olarak-Kadın ("Bir karışıklık olduğunda

kadına bakacaksın. Mutlaka bir kadın meselesi vardır"). Son olarak, kansının intihar etmiş olabileceği bilgisiyle beklenmedik bir biçimde karşılan Savcı Nusret'in "kadın meselesi"nin, semptomunun hâlâ çözülmediğini, "çok iyi bilmemize rağmen" tekrar tekrar çarptığımız ata-erkilliğin sert kayasını, dürtü boyutunu görünür kılan sözleri: "Kadınlar bazen ne kadar da acımasız olabiliyor."

Dolayısıyla ortada karanlıkta olanın geri dönüşsüz bir biçimde açığa çıkarıldığı bir yapı yok. Bu, filmin bize daha önce de söylediği bir şey değil miydi? Muammanın çözülüşüne değil, muammanın nasıl kurulduğuna tanık olmak. Lekenin silinişini değil, lekenin nasıl ortaya çıktığını takip etmek. Sabah olduğunda çok karakterden, öznelerarası boyuttan, buçok sesli durumdan tek karaktere, doktora doğru yer değiştiriyoruz. Doktor gece boyunca olup bitenlerin seyircisi gibi. Seyirci olarak en çok özdeşleştiğimiz karakter de o. Sabah olduğunda bakışı giderek bulanmaya başlıyor. Gerçekliğin kı-rılganlığınaaşın biçimde maruz kalmış gibi bir hali var. Odasına gidiyor. Bakışını doğrudan bize çevirdiği o kısa andan sonra aynada kendisine baktığına, aslında bakmak konusunda da biraz çekingen, korku dolu olduğuna tanık oluyoruz. Yakın zamandan (eski karısıy-laolan mutluluk anlarından birinden) geçmişe doğru (küçük bir oğlan çocuğu olarak denize baktığı bir âna) çizgisel bir sırada fotoğraflarına bakıyor. Kasabada dolaştığı, pencerelerden uçuşan şeylere baktığı, bir şeyin başka bir şey gibi göründüğü, bir gerçekliğin üzerine başka bir gerçekliğin düşmesinin yarattığı belirsizlikle dolu (köfteci dükkânında kasaba halkıyla olay üzerine sohbet ederken sahneyi dükkânın camının dışından izleriz, yine dışarının görüntüsü cama yansır) bütün o anların peşi sıra morgda olguların peşine düşen bakışı giderek bulanıklaşır. Doktor Cemal'in bakışından maktul Yaşar'ın karısı Gülnaz'ın bakışını ve salladığı ayağını tuhaf, tekinsiz biçimde görürüz. Derken otopsi ânı gelir. Savcı ile doktor, merdivenlerden iner, birbirini takip eden kapılardan geçer ve odaya girerler - kınk bir aynadan otopsi masasına doğru. Savcının sözlerini aynen tekrar eden doktor, tıpkı gece boyunca komiserin ya da savcının yaptığı gibi işini bir an önce yapıp gitmek istemektedir. Bir otomat gibi işini yapmaya başlar, simgesel vazifeyle yüklenmiş olan şimdi odur (savcının deyişiyle: "Top sende").

Yasa'nın gece boyunca ve takip eden sabahta tanık olduğumuz yazısız kuralları, gölgeli yeraltı âlemi, otopsi masasına da nüfuz edecektir. Filmin sabahki bölümü, kapıların, pencerelerin, hatta perdenin sınırlarını ısrarla hatırlatan biçimsel bir yapıya sahiptir. Hastanenin önünde maktulün yakınları "Katil" diye bağırarak Kenan'a saldırmak isterler. Kenan'ı arabaya bindirip oradan götürürlerken jandarma, polis ve maktulün yakınları arasındaki arbedede ne olduğu çerçeve dışında kalır; sadece Gülnaz'ın çığlığını duyarız. Doktor ve komiser hastane odasında konuşurlarken yaşlı bir hasta kapıdan içeri girer ve çıkar. Doktor, kasabada dolaşırken çerçeve dışından silah sesi duyulur, kuşlar havalanır. Otopsi masasında, otopsi esnasında ceset tümüyle çerçevenin dışındadır. Otopsinin hemen başında zabıt katibi Abidin dışarı çıkar. Adli tıp memuru Şakir ve doktorun onun gelmesini beklediklerini görürüz, ama Abidin'in içeri girişi gösterilmez. Otopsi öncesinde doktoru odasında yalnız oturuyor sanırken birden bire bakışımızın savcının bakışı oluşuyla sarsılırız. Çerçeve dışının çerçeve içine bu süreksizlik yaratacak biçimde müdahalesi, bürokrasinin yazılı, simgesel kayda alınmayan karanlık yeraltısının işleyişiyle benzer bir mantığa sahiptir. Elbette, "Bakın şu görünüş aldatmacasının ardında neler de oluyormuş" değil. Tam tersi: "Hakikat bizden sürekli kaçan bir fazla değildir; onunla, sadece görünüş olduğunu fark ettiğimiz, bildik olgular alanında travma-tik bir biçimde karşılaşırız."

Nihayet otopsi masasındayız. Gece boyunca takıntılı bir tekrarın yarattığı ataletle, sürekli ertelemeyle ulaşamadığımız ceset, şimdi de üzerinden telaşla atlamak istediğimiz bir şeye dönüşmüş gibi. Otopsi başlar. Her şey sadece görünüş için yapılıyor gibidir. Doktor otopsiyi bir an evvel yapıp bitirmek isterken, bakışı dışarıya, pencereye doğru kayarken, Şakir beklenmedik bir bulgudan söz eder. Ciğerlerde toprak vardır, dolayısıyla da diri diri gömülmüş olma ihti-



BirZamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan 2010

mali. Beklenmedik bulgu sahiden de sürpriz yaratır. Doktor bakar, sessizlikten sonra Şakir'e dönerek, öyle bir şey olmadığını, anormal bir bulguya rastlanmadığını yazdırır. Taraf değiştirdiğimizi fark etmeden taraf değiştirmiş gibi bir durumla ya da ne yanda durduğumuzun artık net olmadığı bir anla karşı karşıya kalırız. Doktorla birlikte olguların, anatominin, biyolojik olanın tarafındayken birden bire simgesel olana geçeriz. Zanlıyı birini öldürmeye götüren halka nasıl kayıpsa, doktoru anatomik olandan simgesel olana geçiren eklem de öylesine kayıp. Film boyunca teşhir edilmeye çalışılan bağlantı da bu: doğa ile kültür arasındaki karşılaşmanın, bu ikisinin birbirine eklemlenişinin her zaman sorunlu, her zaman güç arzusuyla dolu, her zaman sapkın oluşu. Otopsiye devam edilir. Otopsiyi tamamlayacak son kısımda, cesedin karın boşluğu açılırken doktorun yüzüne kan sıçrar. Sağ yanağındaki kan izini siler, diğer yanağındaki kalır. Otopsi masasından geri çekilir. Pencereye doğru yaklaşır. Gülnaz ve oğlunu tepeden aşağıya doğru yürürken görür. İzleyip izlememek konusunda tereddüt eder. Sonra izlemeye başlar. Okul bahçesinde oynayan çocukların topu oğlanın yakınına düşer. Oğlan topu alır, geri atarak oyuna katılır.

Dışarıdan içeriye, öznelerarası boyuttan özneye, geceden gündüze bu geçiş, bir Lynch labirentini de hatırlatmıyor değil; katilin de Yasa'nın da, (bilinçdışına) gömenin de onun etrafında dolanıp duranında, onunla beklenmedik bir biçimde karşılaşmasına rağmen onu görmezden gelenin de öznenin ta kendisi olduğu bir labirenti. Burada labirent, hayatta kalabilmek için, arzu duyabilmek için düpedüz tutunduğumuz, asıldığımız bir şeydir. Namevcudiyet, içine çeken, yutmakla tehdit eden bir boşluğa, "dünyanın

gecesi"nin boşluğuna dönüşmüştür.5 Sıradan gündelik gerçekliğimize gerçeklikten-daha-fazla-gerçek-olan bir şeylerin sürekli nüfuz etmesiyle oluşan, dengesizliğin ve uyumsuzluğun hüküm sürdüğü, yer ile altı arasındaki ayrımın silindiği, vahşi bir ıstırabın ve çürümenin her şeye eşlik ettiği karanlığı biriktirdikçe göz kamaştırıcı bir ışığı daha çok görmeye başladığımız ve seçimin her zaman kötü ile daha kötü arasında olduğu bu evrende, labirentten çıkmayı istemek bir yana labirente muhtaç kalırız.

Doktorun kararının nedenini bilmiyoruz. Ama bu kararın, tutunduğu bu süperego emrinin onun gerçeklik duygusunu ayakta tutan kıymetli bir parça haline gelişini görüyoruz. Onun bakışının çerçevesine (fantazi çerçevesine) giren bu ana-oğul manzarasında, savcının "top sende!"sine adeta bir cevap gibi topa vuran oğlanla, bu "mucizevi" işaretle özdeşleştiğini, yüzündeki gülümsemeden anlıyoruz. Filmin başından beri bu oyuna bir "anlam topu", bir Doğruluk çekirdeği yerleştirmeye çalışan, oyunun topsuz oynandığı konusunda şüphe duyan doktor, otopsi çıkmazından kaçacak bir pencere bulur; hayatın mutlak olumsallığına, bu dayanılmaz "dehşete" karşı bir pencere.

Labirentten çıkmak bir yana, sürüne sürüne labirente döndük. Anlamın yoğunlaştığı, bir doyum noktasına ulaştığı bir an değil bu. Daha ziyade bir anlam tutulmasına yol açıyor. Bir ketlenmeye. Leke ise bütünüyle olumsal, bedensel bir kalıntı olarak ortaya çıkıyor. Anlatının yüzey-derinlik, görünüş-hakikat arasında oynadığı oyun,

Yasa'nın negatif kökeninin bir damla kan lekesinde cisimleştirilme-siyle, bu son sırla bitiyor. Bir kez daha filmin tek düzeyinin ya da perspektifinin "namevcut Tanrı" perspektifi olmadığına tanık oluyoruz. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Tanrı'nın terk ettiği trajik bir evren değil sadece, Tanrı'nın müstehcen, komik ve trajik kılıklarda karşımıza çıktığı bir evren; az önce gerçeklik tarafında uzlaşmışken biraz sonra kendimizi gerçekliğin kurulabilmesi için çıkarılması gereken parçanın perspektifinde bulduğumuz bir evren. Oyunun topsuz oynandığını çok iyi bilirken, birdenbire kendimizi topla oynarken bulduğumuz, gerçeklikte yürürken arzumuzun gerçeğine çıktığımız bu labirent olsa olsa bir möbius şerididir - ne canlı ne ölü bir sesin üzerinde dönüp dolaştığı. Tanrısı da bilinçdışıdır.

1

Gürbilek için modem toplumda çocuk, kitlenin gizli metaforudur (s. 48).

Zupaniii, fallusu bu boyutuyla tartışırken Hegel'i hatırlatır: "Tin'in kendi içinde yarattığı *derinlik*... ve bu bilincin kendisinin aslında ne söylediğinden bihaber olması. Doğanın canlı varlıkta en yüksek iş gören organı, yani üreme organını işeme organıyla birleştirerek naif bir biçimde ifade ettiği yüce-ve-bayağı birlikteliğinin aynısıdır” (2011: 175).

Fallus-merkezciliğin eleştirisini pedagojik ve didaktik olmaktan öteye geçmeyen "kadın figürüne bakalım" ezberinden farklı düşünmeye ihtiyacımız var. Bir kez daha Zupan£i£'e dönelim: "Lacan fallik gösteren adını kullanarak ve fal-lusun anlamlandırıcı, simgesel işlevi üzerinde ısrar ederek erkeğe özgü anatomik bir özelliği idealize ediyor -ve böylece 'kurtarıyor'-, onu insan gerçekliğinin nihai göndermesi düzeyine çıkarıyor değildir kesinlikle. Onun yaptığı bunun tersidir: Yüzyıllar boyunca tam da fallusun *sadece kültürel* bir anlamı -yani İnsanın Gizemi'ni- içinde barındıran ve insanın içinde bulunduğu evrenin hiyerarşik yapılarını doğrudan doğruya bu yüce Gizem'den kaynaklanıyormuşçasına dayatan (hem dini hem de başka türlü) ritüellere ve simgesel pratiklere sahip olduğu zemine önce Freud, sonra da Lacan çıkıp şöyle derler: Sürpriz! O meşhur Gizem fallustan başka bir şey değildir, gücünü de kastrasyonun simgesel işleyişinin alır. Kastrasyon gösterenine faallik gösteren’ demek Fallus'un gizemini hem gerçek hem de kavramsal bir yüceltimden arındırma işlemine tabi tutmak demektir. Gerçek fallusun sözde-nötr bir simge içinde kültürelleştirilmesi değil, daha ziyade, sahip olduğu kültürel anlam ve önemin 'gerçekleştirilmesidir bu - yani, bu anlam ve önemi, tam da üstü örtülerek yüce Anlam efekti üretmiş olan Gerçeklik parçasına tekrar bağlama edimidir" (2011: 199-200).

"Bu, hiçten bir şey çıkması durumunu, 'dünyanın gecesi'nin boşluğu olarak anlatan Hegel: 'Basitliği içinde her şeyi içeren bu gece, bu boş hiçliktir insan -hiçbiri aklına gelmeyen ya da mevcut olmayan bitmek bilmez bir temsiller, imgeler zenginliği. Bu gece, burada fantazmagorik temsiller içinde var olan bu iç doğa -bu saf benlik... buradan kanlı bir baş, şuradan beyaz bir şekil çıkarır... İnsanların gözlerinin içine bakıldığında bu gece görülür - korkunç bir hale bürünen bu gece karşısında dünyanın gecesi hükümsüz kalır." Alıntılayan Zifek (2005: 121).

Olayla ilgili ayrıntıları ve fotoğrafları şurada bulabilirsiniz: www.kaleha-ber.net/ecakmak/keskin 1 .php. Bu sayfayı hazırlayan Ercihan Çakmak'ın sayfanın sonunda yer alan "Keskin-1 Uçağı ve Şehitler Anıtı" projesine de bakmanızı tavsiye ederim. Yeri gelmişken aktarmakta y^ar var: Kırıkkale Belediyesi'nin web sayfasında "kabir bilgi sistemi” yer alıyor.

2

nnın ne olduğu konusunda artık yönlerini kaybettiklerini itiraf ediyorlar mesela. Tekrann gücünü savcı rolündeki Taner Birsel çözmüş görünüyor. Oyuncuyu bezdirecek kadar çok tekrann sonunda bildikleri her şeyi çöpe attıklarını, akıllarına gelen ilk şeyi yaptıklannı söylüyor. Tekrar, oyunculara dışandan dayatılan, trav-matik, anlamsız "emir"in kendi cümleleri, kendilerine ait bildik, tanıdık, ama bas-tınlmış o şey olarak ortaya çıkmasına yol açıyor. Filmi Robert Bresson un *Sinematograf Üzerine Notlar'ı* ile okumak iki yönetmenin de hakikatle sinema dolayı-mıyla ilişki kurmaya dayalı tarzlannın ortaklıklannı görünür kılıyor. Bresson’dan şu satırlar mesela: "Rolüne çalışan oyuncu, önceden bilinen bir kendinin olduğunu varsayar (ki bu yoktur)" (Bresson 2^00 77).

3

Slavoj Zifek'in Dava'ya dair okumasını hatırlayalım. Kafka'nın Yasa Kapı-sı'nı, bürokratik mekanizmanın kalbinde sadece bir boşluk olması, hiçbir şey olmaması olarak okumak, bu namevcudiyetin her zaman atıl, müstehcen, yapış yapış bir keyif fazlalığıyla doldurulduğunu ihmal etmek anlamına gelecektir. Burada Yasa'nın iki kapısı vardır: namevcut bir tanrının merkezdeki boşluğu etrafında körlemesine dönüp duran çılgın bürokratik mekanizma olarak Yasa kapısı ve keyfin tesadüfi mantığını izleyen, müstehcen bir keyifle ya da hayatiyetle lekelenen, keyfin nüfuz ettiği heterojen bir alaşım olarak Yasa kapısı. Yasa'nın doğru olmak-

IV

Bir de "bir zamanlar Anadolu" meselesi var tabii. Bunu, *temsil edilemez olan* olarak bırakmayı tercih ediyor film. Filmin adının çerçevelediği, ama filmin çerçevesinin dışında kalan Şey de o. Bu yüzden hayaletvari bir fazlalığa dönüşüyor. Bu Şey, filmin hayattan, gerçekliğin kendisinden "testereyle" çıkardığı kendi çerçevesi üzerine bir damla leke olarak yansıyor. İnsanı az önce rakı muhabbeti yaptığı komşusunu öldürmeye iten o Şey, ya da hakikat gözümüzün önünde dururken yanılsamayla uğraşıyormuşuz gibi yapmaya iten o Şey, sadece bir leke olarak tecrit ediliyor. Film, "bir zamanlar Anadolu" meselesini fazlasıyla travmatik bulduğu için yapmıyor bunu; hâlâ bu geçmişin bir parçası olduğumuz için, soykırım, şiddet, katliam hangi hakikat varsa bu geçmişte, bunları üreten ruhun, bu sürecin bir parçası olduğumuz için halen, dışarıda bırakıyor bu meseleyi - hakikat bildik olgular alanında zaten birdenbire ortaya çıktığı için. Filmin zamanını tuhaflaştıran da bu olmalı. Sanki geçmişte bastırılmış olan, gelecekten dönmüştür. Bürokrasi, gömülmüş bir ceset ve Anadolu, ulus olma hikâyemizin labirentini kuran sihirli üç sözcük gibi. Çözülmesi gereken birmuamma, elimizden sürekli kaçan bir fazlalık değil bu hakikat. Tam tersine bu hakikat, sadece görünüş alanında travmatik karşılaşmalar biçiminde fazlasıyla mevcut. Filmin malum ama sürpriz *ilavesi* şu galiba:

Filmin geçtiği yer olan Keskin, OrtaAnadolu'nun en eski yerleşim yerlerinden biri. Roma-Bizans geçmişinin üzerine Türk, Müslüman, Rum, Ermeni nüfus gelmiş. Keskin'in çok sayıda tarihi esere sahip olduğu da biliniyor, bunların bakımsızlıktan harabe oldukları da. Keskin'in tarihi üzerine yazılanlarda tekrar tekrar karşımıza çıkan, gururla anılan şey, "Keskinlilerin" aralarında para toplayarak 1926 yılında Türk Tayyare Cemiyeti'ne Keskin-1 adlı bir uçak hediye etmiş olmalan.[6] Keskin'in ezber tarihinin anlatıldığı bu yazılarda Ermeni ve Rum nüfustan söz edilmiyor, ama ilçenin Karıştıran Mev-kii'ndeki 19. yüzyılın ikinci yansına ait Ortodoks Kilisesi'nin tanıtım yazısından şöyle bir ifade sarkıyor: "Bu bölgede yaşayan Ermeni ve Rumların kullandığı bilinmektedir. Bu azınlıklar mübadelede Anadolu'dan aynlmıştır."[1]

Ermeni soykırımından önce Orta Anadolu'da Ermeni nüfusun en fazla olduğu yerlerden biriymiş Keskin.8 Ezber tarihçede kayıp olan Ermeniler, soykırımın "sözde" olduğunu ispatlamak üzere arşivlerden çıkıveriyorlar: "Tarihi çok eskiye dayanan Keskin ilçesi ile ilgili devlet arşivlerinde önemli bilgiler bulunuyor. Arşivdeki kayıtlara göre tehcir sırasında ilçede 1 163 Ermeni kadın ve çocuk bulunuyordu..."[2]

Tekrar arttıkça onun yan ürünü olarak ortaya çıkan şeylerin üzerini örtmek için gereken tekrar ihtiyacı da artıyor, ve bu böyle giderek artıyor, artarak devam ediyor...



Çoğunluk, Seren Yüce 2010

İKTİDAR VE TAŞLAŞMA Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri

Meltem Ah ıska

Doğrusun komşum! Bıraktım işleri oluruna ben de Onlar kırsınlar birbirlerinin kafalarını,

İsterse gelsin dünyanın altı üstüne;

Bozulmasın alıştığımız düzen evimizde.

Goethe, *Faust*

Hiçbir gözlemci etkilenmeden kalamaz; sanki tanık olmaktan ötürü yara almamış, kafası karışmamış gibi kendi mesafesini ve bütünlüğünü koruyamaz. Travmaüzerineyazan Dori Laub'unsözleri bunlar (1995: 66) Peki, birçok travmatik olaya seyirci olduğu halde gözlemcinin kendi tanıklığını, kendi yaşamışlığını, hatta kendi acısını inkâretmek üzerine çok katlı ve "aktiviteli" bir hayat inşa edilirse ne olur?

2010 yılındaeylemliliklerinin 15. yılında Cumartesi Anneleri'yle dayanışma için düzenlenen bir toplantıda, kayıp yakınlan yarı çaresizlik yan umutla ama inanılmaz bir güçle, çocuklarının, eşlerinin, kardeşlerinin başlarına gelenleri anlatıyorlardı. Kim bilir kaçıncı kez. Yakınlan sivil ya da üniformalı polisler tarafından götürülmüşler ve geri gelmemişlerdi. "Kaybedilmişlerdi." Çiçeklerle bezenecek, sulanacak, başında yakarıp ağlanacak bir mezarları bile yoktu. Onlar, Judith Butler'ın deyişiyle yaslan tutulmaya layık görülmeyen, yaşamları kadar ölümleri de ellerinden alınan, böylece insanlıktan çıkarılan insanlardı (2005). Devlet göz göre göre bu kişilerin tüm haklarını hiçe saymış, onları "kayıp" sözcüğünün bulanık karanlığında katletmiş, sonra da topluma, faili meçhul cinayetlerle birlikte yaklaşık *17* bin kişiyi yutan bu karanlığı "makul" bir durum olarak kabul etmesini buyunnuştu. Toplantıdaki izleyiciler arasından en anlamlı sözü, 2007'de katledilen ve katilleri hâlâ bulunamayan Hrant Dink' in eşi Rakel Dink söyledi: "Bunlar sussa, taşlar konuşacak." Rakel Dink'in sözleri toplumdaki çok derin bir acıya ama aynı zamanda derin bir kayıtsızlığa, taşlaşmaya işaret ediyordu.

TaşlaşmanınTürkiye'de çoğunluğun nasıl kurulduğunu anlamak açısından anlamlı bir benzetme olduğunu düşünüyorum. Markist yazında eleştirel bir kavram olarak dile getirilen "şeyleşme"yi çağrıştıran bir yanı var elbette. Metaların birer canlıymış gibi algılandığı, hatta insanlara "yaşam" verdiği bir dünyada yaşayan ve eyleyen insanların birbirleriyle ilişkisi anlamsızlaşacak, duyulan körleşecek, deneyimleri, belleği yok sayılacak ve cansız bir "şey"e dönüşecektir. İşçilerin somut ve canlı emekleri ölü emeğin birikiminden başka bir şey olmayan sennayenin boyunduruğuna sokulacak, robotlar işçilere alternatif gösterilirken işçiler robotlaştırılacaktır. Marksist düşünür Lukâcs "şeyleşme"yi işçi sınıfı bilincinin oluşmasının önündeki en büyük engellerden biri olarak görür (2^W). Ador-no ve Horkheimer ise meta mantığının tüm kültür alanına damgasını vurduğunu düşünürler ve

kapitalist toplumun içinde, kültür endüstrisinin desteğiyle nasıl bir "kitle" oluşturulduğunu ortaya koyarlar (2^W). İçindeki tek tek insanlara indirgenemeyecek bir oluşum olan kitle, iktidar tarafından sürekli olarak yoğrulan, şekil verilen bir çamurdur. İçine kattıklarını "bizden biri" olma avuntusuyla duyarsızlaştırır, katılaştırır. Taşlaşma derken işte tam da bu katılaşmanın hem politik hem de duyusal-duygusal yanlarına vurgu yapmak istiyorum.

Ancak taşlaşma ve çoğunluk arasındaki ilişkiyi kurarken, çoğunluğun nasıl bir kategori olduğunu düşünmek gerek önce. Çoğunluk bir sayı mıdır yoksa bir niteleme mi? Modem kapitalist toplumun içinde yaratılan kitleye ilişkin hâkim değerlendirmelere baktığımızda kitlenin hem nicel hem de nitel olarak tanımlandığını görürüz. Toplumun sayıca daha büyük bir kesimini oluşturan, hangi kültürel çerçevede nasıl adlandırılırsa adlansın, "donsuzlar", "ayaktakımı", "güruh" ya da "pazar yerine toplanmış kalabalık" olarak halk, egemen ideoloji tarafından cahil, barbar ve tehlikeli sayılmıştır. Hatta Andreas Huyssen modem toplumda "kitle"nin kadınsılaştırılmasın-dan söz eder; ona göre kitleden duyulan korku, her zaman kadından, denetim altına alınamayan doğadan, bilinçdışından, cinsellikten, benliğin sınırlarının oynaklaşmasından, kimlik kaybından duyulan korkudur (1998). Örneğin Fransız Devrimi'ni eleştiren Edmund Burke, devrimin itici gücü olan "donsuzlar" kalabalığını cehennemden çıkmış "şirret ve pespaye kadınlara" benzetmiştir. Nefret dolu bu korku, kitleleri yönetmenin, hizaya getirip sessizleştirmenin de gerekçesi olur. Türkiye'de de kaypak ve oynak bir Doğululuk-Batılılık sınırında işaretlenen "medenilik", varlığını bir türlü çelişkisiz bir şekilde ortayakoyamadığı için karşıt olanı gösterme yoluna gitmiş ve sürekli olarak medeniliğe ters düşen batıl itikatların, gerici düşüncelerin, şiddetin kaynağı ve yeri olarak "kitle"ye işaret etmiştir. Yine de muğlaktır kitle nitelemesi. Kitle ya da halk, hem medenileştirilmesi, eğitilmesi gereken pedagojik bir nesne, hem de sessiz kaldığı ölçüde modem ulusun değerlerinin kendinden menkul sınama tahtası olarak algılanır. "Halkın hassasiyetleri", "halkımız bunu kabul edemez" türünden gerekçelerle, halka yakıştırılan "cahil", ' 'aptal" ve "tehlikeli" etiketleri egemen ideolojilerin aynı anda köşe taşlarını oluşturmuştur. Dolayısıyla bu söylemlerde kitle, garip bir yaratık olarak ortaya çıkar; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* dile geldiği gibi "kalabalık neyi sever neyi sevmez bunu kimse bilmez".

Modem düşüncede kitle ve kitle kültürüyle ilgili çok sayıda kuram vardır, ancak Freud'un bu alandaki müdahalesi son derece önemli ve düşündürücü geliyor bana (2^W). Le Bon'un "kalabalık" davranışı olarak özselleştirmeye çalıştığı çeşitli negatif özellikleri Freud, tarihsel ve dinamik bir şekilde ele alarak grup psikolojisi içinde analiz eder. Ordu, kilise gibi "yapay kitlesel" ve otoriter kurumlan örnek göstererek, bireysel özdeşleşme süreçlerinden farklılaşan bu tür bağlanma ve aidiyet biçimlerinin libidinal bir hazza dayandığını iddia eder. Özerk bir birey olmak yerine kendi büyütülmüş imgesine denk gelen kalabalık içinde erimek modem toplumda birçok kişiye cazip gelmektedir. Bu analiziyle Freud sadece "kitle" davranışını anlamaya dair bir ipucu vermekle kalmaz, aynı zamanda, liberal modem toplumun "doğal" çekirdeği sayılan "birey"i de tarihselleş-tirmenin ve sorgulamanın yolunu açar. Daha sonraAdomo,Almanya'daki faşist topluluğun özelliklerini, Freud'un grup psikolojisi terimleri içinde düşünmeyi önerecektir (1982). Ona göre topluluk içindeki baskıcı eşitlik buyruğu, bir yandan içerdekileri dışardakilere düşmanlık temelinde birleştirirken, bir yandan da içerdekilerin farklılıklarını siler ve onları kendi adına düşünmek ve hissetmekten vazgeçmiş, en ufak bir farklılık ifadesine tahammülü olmayan, emir-komuta zinciri içinde liderin küçük bir kopyası olmak ve bu temelde birbirine benzemekle övünen *sözde bireyler* olarak eşitler.

Freud'un grup psikolojisinin dinamiklerine vurgu yapan müdahalesinin ve bu çerçevede ilham verdiği yaklaşımların önemi, kitleyi, toplumun belirli kesimleriyle birlikte anılan mevcut bir ampirik kategori olmaktan çıkarması ve tarihsel olarak *kurulan* bir olgu olarak ele almasıdır. Bu kurguda elbette Elias Canetti'nin kitle ve iktidar ilişkisini ele alırken sözünü ettiği gibi temel korkular karşısındaki savunma biçimleri ve bunların simgesel olarak anlamlandırılması önemli bir rol oynamaktadır (1998). Ama Adomo'nun dile getirdiği esas önemli soru, kalabalıkla birlikte davranmayı seçen insanların, faşizm ve diğer totaliter rejimlerde olduğu gibi, sonuçta kendilerini de tehdit eden bir yıkıma ve güçsüzleşmeye neden ve nasıl onay verdiğidir. İktidarın buyruğuna evet diyerek başkalarının acısına kayıtsız kalmak, sadece kendini koruyarak yaşayabileceğini sanmak son derece paradoksal bir durumdur; uzun vadede kendi mahvına yatırım yapmaktır. O zaman, iktidar buyruğunun gündelik hayat içinde nasıl dallanıp

budaklandığına, nasıl işlediğine yakından bakmak, hem geçmişi hem de bugünü anlamak açısından hayati bir önem taşımaktadır.

Çoğunluk kavramına da benzer bir şekilde bakılabilir. "Çoğunluk" olgusunun zaten orada duran, gözlemlenebilir, sayılabilir bir topluluğa işaret etmediğini saptamak gerek önce. Hatta "çoğunluk", sayıca çoğunlukbile olmayabilir. Nüfusa ilişkin istatistikler bize çoğunluk konusunda bir fikir veremez. Örneğin kadınlar birçok toplumda nüfusun yarısını oluştururlar ama azınlık olmaktan kurtulamazlar. İşçilerde çoğunluktadır sayıca ama kendi muhalif hareketlerini oluşturup kitleyi başka türlü tanımlamadıkça sesleri toplum tarafından duyulmaz. Başka bir deyişle, ideolojinin kavramı olan çoğunluk da, kitle gibi belirli bir toplumsal grupla eşleştirilemeyecek bir oluş hali, en önemlisi de iktidarın buyruğuyla bir özdeşleşme halidir. Baştaki benzetmeye dönecek olursak, iktidarla birlikte düşünmenin ve eylemenin zorunlu sonucu olarak ortaya çıkan bir taşlaşma biçimidir.

Seren Yüce'nin çok sayıda ulusal ve uluslararası ödül alan 2010 yapımı ilk filmi *Çoğunluk*, çoğunluk olma hali üzerine önemli sorulan gündeme getiriyor. Film, adıyla çelişircesine bir "azınlık" tarafından izlendi; izleyici sayısı 22 bin civarında kaldı ve 2010 yılı içinde gösterime giren Türk filmleri içinde ancak 40. sıraya yerleşebildi.[3] Öte yandan film, beğenilerin yanı sıra birçok eleştiri de aldı. Filmdeki iç bunaltıcı tiplemeler karşısında, "Bunlar mı çoğunluğu temsil ediyor?" diyenler olduğu gibi, özellikle İstanbul'da sosyoloji okuyan Kürt genç kız -Gül- tiplemesi zayıf ve iyi işlenmemiş bulundu. Filmin Kürtlerle ilgili temsili başka eleştirilere de hedef oldu, örneğin Batman'daki özel gösterim sonrasındaki söyleşide yönetmen ve yapımcı, Kürtleri hâkim ideolojinin klişeleri içinde gösteriyorolmakla suçlandılar. Bu konudaki soruna ileride döneceğim, ama öncelikle filmin "çoğunluk" kavramını elealırken önemli bulduğum bakış açısını tartışacağım. Bu, temsiller ve "gerçekler" konusuna da farklı bakmamızı beraberinde getirebilir belki.

Seren Yüce, çoğunluğu hem sayısal hem de niteliksel ampirik bir kategori olarak ele alan, kimi zaman kitleyle özdeşleştiren ideolojilerin tersine, genç bir erkeğin "büyümesi"yle ilgili *tek* bir örnek üzerinden çoğunluğun nasıl *yapıldığını* toplumsal bir süreç olarak ortaya koyuyor filminde. Mertkan

ismiyle çoğunluk kariyerine başlayan, sık sık tökezlese de silah edinme talebiyle ailesine rüştünü ispat eden genç bir erkeğin çoğunluğa dahil oluş hikâyesini izliyoruz. Bir çoğunluk yetiştirme enstitüsü olarak iş gören bu ailenin hayatı "çoğunluğa" ilişkin birçok eğilimi barındırıyor. Ancak, artık kanun koyucu rütbesine erişmiş (gerçi kendisi de daha önce aynı süreçlerden geçtiği belli olan) baba dışında, aile üyelerinin birebir çoğunluk mantığının cisimleşmiş simgeleri olduğunu söylemek yanlış olur. Tam tersine yaşadıkları farklı çatışmaların üzerini örterek, çoğunluğa uyum sağlama *gayreti* içinde gösteriliyorlar. Böylece farklı ihtimalleri de barındıran öznellik alanı ile bu ihtimalleri zorbaca yok eden nesnelleşmiş eğilimler arasında gerilimli, hatta melankolik bir alan oluşuyor. Film, öznenin nasıl kendi öznelliğini cansızlaştırarak nesneleştiğini anlatırken, geriye bir fazlalık olarak burukluk ve öfke kalıyor. Tekil hikâyenin kıstırılmış acısı ve sürekli içeriye akıtılan gözyaşları ile çoğunluk eğilimlerinin acımasız zorbalığı bizi yanı başımızdaki iktidarla göz göze getirirken, aynı anda ondan tiksinme imkânını da sunuyor. Filmin başarısı, muğlak bir iktidar kategorisi olan çoğunluğu, kendine dürüst kalarak kendi ifadesiz yalnızlığı içinde görselleştirmek. Çoğunluk mantığı içinde yoğrulan somut bir hayat üzerine düşünmeye, bunun karanlığını fark etmeye ve reddetmeye davet çıkarmak. Yıldırım Türker'in dediği gibi, "Seren Yü-ce'nin ilk filmi 'Çoğunluk', Türk sinema tarihinin en dolaysız konuşan, en karanlık filmi. Yüce'nin sinemasını farklı kılan, seyirciyi *bildiğiyle* ürkütmesi" (2010, *abç).*

Filmin düşündürücü bir başka yanı da, çoğunluk olarak gösterilen ailenin, genellikle çoğunluğun temsili için kullanılan alt sınıftan insanlar olmaması. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filminde olduğu gibi, yoksul ve yoksun hayatlar içindeki kaçınılmaz döngüleri göstermek, ya da Zeki Demirkubuz'un pek çok filminde yaptığı gibi "normal" hayatın çeperlerindeki öldürücü tutkulara bakmak yerine, Yüce'nin objektifi "merkeze" ve "normale" çevrilmiş. Kısacası yönetmenin ve filmi izleyen "azınlığın", birebir aynısını yaşamamış olsa da iyi *bildiği* bir hayat bu. *Çoğunluk*, sonuçta çoğunluk mantığını üretmekten faydauman bir "azınlığın" filmi. Film, çoğu zaman görünmez bir kriter olarak kalan "norm"un kök saldığı ve yeniden yeşertildiği üst orta sınıfla uğraşıyor. İktidarı kavramak için "norm"ların şekillendirdiği öznelliklere bakmayı öneren Mic-hel Foucault'nun dediği gibi, modem iktidar stratejileri emekçi

sınıflara yöneltilmeden önce, burjuvazinin kendini bir sınıf olarak karmasına hizmet etmiştir (Dreyfus ve Rabinow 1982: 186). Roland Barthes buna önemli bir ek yapar: Kapitalist toplum içinde normlar kitleselleştikçe ve normalleştikçe burjuvazi anonimleşecek, üst orta sınıfın arzusu bütün toplumun arzusu gibi görünecektir (2003).

Ancak, kuruluşundan itibaren "modernlik" ve bunun bir kriteri olarak Batılılık arzusunun egemen kılındığı Türkiye'de, *Çoğunluk* filminde karşımıza çıkan bu "yerli", muhafazakâr ve dindar ailenin üst orta sınıfın temsili açısından hiç de merkezde durmadığını söyleyenler çıkabilir. Kanımca film, tam da üst orta sınıfın kültürel kodlarının bugün bir yandan nasıl yerlileştiğini ve çoğullaştığını, ama bir yandan da hangi ortak paydalarda benzerleştiğini göstererek bizi la-ik-İslamcı, modem-geleneksel gibi yanıltıcı ikiliklerin ötesinde sorular sormaya yöneltiyor. Türkiye'de 1980 askeri darbesiyle eski sınıf kimliklerinin, özellikle işçi kimliğinin eritilmesi ve piyasayı körükleyen ekonomik ve toplumsal söylemlerle orta sınıfın şişkinleştiğini ve böylelikle "burjuva" arzuların toplumun çok daha geniş bir kesimine yayıldığını biliyoruz. Öteyandan "burjuva" arzular, bir zamanlar bir koşul olarak "Batılı kültürü" varsayarken, özellikle 2^00 lerde İslamcılığı devlete muhalif bir kimlik olmaktan çıkarıp, devlet mantığının ana eksenleri olan milliyetçilik ve piyasa ekonomisiyle bütünleştiren AKP rejimiyle çok daha yerelleşmiş içerikler kazandı. Cihan Tuğal bu süreçte, İslamcı kesimin nasıl olup da büyük ölçüde düzenle bütünleştiğini, muhafazakâr ve Müslüman burjuvazinin nasıl egemen elite dahil olduğunu inceler (2010). Bence bu incelemeden çıkan önemli bir sonuç, dindar ya da laik, "yerli" ya da "Batıcı" yaşam tarzları arasındaki kimi farklılıklara rağmen, üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen daha kalabalık orta sınıfların, hem ekonomik çıkarlarını sağlama almak hem de tehdit edici bulunan "ötekilere", devlet mantığını yeniden üreten saldırgan reflekslerle karşı durma konusunda ortak bir zemine yerleşmiş olmalarıdır. Sabit kültürel kodlarından kurtulan "burjuva" arzusu hem daha sınırsız ve kapsayıcı hem de "ötekilere" karşı düşmanlıkların üretildiği, ayrımcılığı pekiştiren bir dinamik haline geldi. Kimlikleri bir yandan beslerken bir yandan da onları aşan bir hayatiyet kazandı, pençesine kıstırdıklarını taşlaştırarak.

Peki nedir, kitleleri etkisi altına alabilen, kendini çoğunluğun arzusu kılabilen bu arzu?

Filmde gördüğümüz kadarıyla arzunun temelinde "mutena" bir aile hayatı yatıyor. Bugünlerde kentsel dönüşüm süreçlerine atfen pek sık kullanılan ve çoğu zaman da kendinden menkul bir ifadeye dönüşen mutenalaşma kavramına yakın ölçekte baktığımızda hiç de kelimenin çağrıştırdığı gibi, daha iyi, daha "soylu" bir hayat anlamına gelmediğini anlayabiliriz. Mutenalaşma, sınıfsal olarak yükselme arzusunun birçok başka hayatı yok sayan, diğerlerini yerinden eden ve sonuçta kendini de yaşamsızlığa adamaya çağıran öldürücü buyruğunu taşıyor. Aynı anda hem moral, hem ekonomik hem de toplumsal ve cinsiyetçi bir buyruk. "Mutena" bir hayat, çünkü şehrin "mutena" semtlerinden birinde bir ev edinilecek; eve hiç konuk gelmese de salon, yemek odası, vb. "dışarıya" statü simgelerini iletecek şekilde gerektiği gibi dayanıp döşenecek; evin bütün işleri "fedakâr" annenin üstüne bırakılacak; "işini bilen" baba eve para getirmek için hiçbir fırsatı kaçırmayacak; çocuklar belirli bir disiplin içinde ama sadece kendi çıkarlarını düşünecek şekilde yetiştirilecek; kapının önüne de iki lüks araba çekilecek. Ailenin sürekliliği ve şaşmaz kuralları her türlü kötülüğün kaynağı olabilecek "diğerlerine" karşı hayatın tek *gerçeği* olarak ilan edilecek. Filmde baba şöyle buyurur oğluna: "Senin kendin gibilerle beraber olman lazım. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türküz. Ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım." Bu gerçeği yaşatabilmek için kendi kendini sıkıntıya, sevgisizliğe, kayıtsızlığa ve yaşamsızlığa mahkûm eden aile kanunlarına esir olunur böylece. Sekmesine izin verilmeyen yemek saatleri bu kuralların basit ve iç sıkıcı bir göstergesidir. Mutena ve aynı ölçüde paranoyak bir aile hayatının kutsallığı, vatanın ve milletin de temeli olduğuna, toplumdaki bütün sözleşmeler bu zeminde yapıldığına göre "mutena" aile hayatını sürdürebilenlerin, herhangi bir "zayıflık" göstermedikleri, acılara ve çatışmalara sağır kaldıkları sürece sırtı yere gelmeyecektir artık. Taşlaşma, "mutena" bir hayatın ön koşuludur bu iktidar mantığına göre.

"Mutena" aile hayatının birinci ilkesi, oburca almak ve vermemektir. Örneğin Mertkan'ın kelimenin doğru anlamıyla "doyumsuzca" yemek yediğini görürüz. İçine bir şeyleri tıkıştırmaktadır sürekli; aynen eşyaların eve tıkıştırılması gibi. Mertkan ve erkek arkadaş-lan "doyumsuzca"

eğlenirler. Hiçbir şey onları aşka getirmez, çünkü sadece almayı, tüketmeyi sonra da bırakmayı öğrenmişlerdir. Eğlencenin formatını sunan alışveriş merkezleri, içine tıkılıp turladıkları otomobiller, kafa yapıcı maddeler ve müzikler iletişimsizliklerini güvence altına alır. Sık sık kızlara "çakmayı ama uzatmamayı" hatırlatırlar birbirlerine, yine de onlar için en gerçek cinsellik deneyimi mastürbasyon yapmaktır. Kendi gibi olmayanlara, kadınlara, çingenelere, kısacası öteki olarak gördüklerine sürekli küfrederler. Temizlikçi kadına tekme atarlar. Ama ne birbirlerini ne de yaşadıkları yeri sevmeyi ve korumayı başarabilirler. Küllüklerini sokağa boşaltırlar. Böyle birhayatın nasıl öldürücü olduğunu gösteren belki de en anlamlı sahne, Mertkan'ın şişman bir çocukken babanın zorba disipliniyle koşmaya mecbur edildiği ormanın bizzat yine inşaatçı baba tarafından, kentteki mutenalaşma sürecinde açılan yeni iş imkânları doğrultusunda yok edilmesidir. Sağlıklı yaşam kaygısı dönüp kendi kendini vuracak, "mutena" hayat ölü bir hayata dönüşecektir. Mertkan'ın çocukluk anılan da ormanla birlikte, bir sonraki depreme kadar ayakta kalmak üzere, betonlaşacaktır.

Çoğunluk filminde "normal" kadınlık ve erkeklik kurguları da irdelenir. Mertkan'ın hikâyesinde erkekliğin temelde korkulardan yapılmış olduğunu görürüz. Erkeklik bir korku idaresidir. Kadınlardan korku, duygulardan korku, güçsüzlükten korku, gücü elde ettiğinde de diğer erkeklerden korku. Burada baba, korkulan idare etmenin başarılı bir modeli gibi görünse de aslında özdeşleşilen bir kişi olarak baba değildir. Emre Yeksan'ın saptadığı gibi, "Çoğunluk' taki baba-oğul ilişkisinde ne Şekspiryen bir iktidar mücadelesinden, ne Ödipal bir babayı yok etme arzusundan ne de Turgenyev'in Babalar ve Oğullar'ındaki gibi fikri zeminde gerçekleşen bir kuşak çatışmasından bahsedebiliriz (2011: 54). Tanık olduğumuz bu baba-oğul ilişkisinde doğası gereği çatışmalı seyreden bir özdeşleşme yok gerçekten de. Ancak Yeksan'ın devamında yaptığı benzetmeye, yani Mertkan'ı, Kafka'nın ***Dönüşüm*** adlı yapıtının başkarakteri Gre-gor Samsa'ya benzetmesine katılmak güç, çünkü Mertkan kendini varoluşsal bunalımlara ve sorgulamalara karşı da hissizleştirmiş görünüyor. Kayıtsızlığın değer olduğu yerde değersizleşmenin bir anlamı yoktur. Mertkan'ın kaderi, Samsa'nınki gibi hiçleşerek ölmek değil tam tersine taşlaşarak güçlü olmayı öğrenmektir. Zayıflıklarını aştığında, polise para yedirmeyi öğrendiğinde, bir silah edindiğinde, kısacası korkularını gerekli mercilerle işbirliği içinde idare edebilir hale geldiğinde, ailesi onu hayırlı

bir erkek evlat olarak bağrına basacaktır. Sonuçta diyebiliriz ki Mertkan babasıyla özdeşleşmiyor, toplumsal düzenin kurallarıyla, erkek ve sınıf bağlarıyla ilişkisini güçlendirerek babayla aynılaşıyor.

Filmdeki kadınlar ise erkekliğin sınırlarına hem işaret eder hem de bu sınırlan onaylarlar. Filmin kadınlığı gösterme biçimi birçok açıdan sorunlu olsa da, ilginç ikilemleri ortaya koyuyor. Öncelikle eleştirilere maruz kalan "Kürt kızı" tiplemesine bakalım. Eleştirmen Fuat Er şöyle diyor: "Aynca çoğunluğun ayrımcılığı ele alınırken filme de çoğunluğun görüşüne paralel bir ayrımcılık bulaşıyor. Kürt (senaryoda belli, filmde değil) kız Gül (Esme Madra) hangi bakışa göre konumlanıyor? Kürt kızlan ailelerinden kaçarak mı okuyorlar, zengin çocuklarını bir iki selamla evlerine çağırıp, öylesine birlikte mi oluyorlar, oturdukları mahallelerde illaki hırsızlık mı oluyor, aileleri zorba mı oluyor, sorunlu ailelerden sığınan küçük kızlan bir yandan okuyup bir yandan dilencilik mi yapıyor, sosyolojide okuyorlar ve en büyük hayalleri koca bulmak mı, hatta sosyoloji okuyorlar ve hayalleri Akmerkez gezgini bir koca bulmak mı?" (2010). Filmdeki diğer tiplemeler, örneğin "çoğunluk" içinde yer alan ezik bir kadın tiplemesi olarak "anne" ikna edici bulunurken, bir azınlık figürü olan "Kürt kadın" farklı bir politik ve etik beklenti yaratıyor anlaşılan.

Gül karakterini bu eleştiride dile getirildiği gibi tümüyle ayrımcı bir klişe içinde görmenin yanıltıcı olduğunu düşünüyorum. Gül, kente göçmüş birçok yoksul insan ve çoğu öğrenci gibi "mutena" sayılan bir aile ortamından hayli uzakta yaşamaktadır, arkadaşı ve bir yakınlarının küçük kızıyla birlikte. Oturdukları semt, gelir düzeyleri, yaşama şekilleri, "çoğunluk" kriterlerine göre oldukça farklıdır. Ancak bu farklılık, yaşanılan yoksul semtteki hırsızlık olayları gibi çok da şaşırtıcı olmayan sorunlara rağmen, tümüyle negatif olarak çizilmez filmde. Birçok açıdan daha insani bir ortamdır bu: insanların sadece kendilerini düşünmediği, birbiriyle dayanışmaya çalıştığı, daha derin nefeslerin alınabildiği bir ortam. Gül de belif"li sınırlar içinde özgürce davranan, örneğin beğendiği bir erkeğe teklif yapabilen, onu evine götürebilen, "seni çok seviyorum" diyebilen, arayış içinde genç bir kadın olarak çıkar karşımıza. Ancak onun da arayışı kadınlığı, yoksulluğu ve "ötekiliği" şekillendiren toplumsal düzenle sınırlanmıştır. "Yakışıklı bir erkek bulup evlenmek" ve



Çoğunluk, Seren Yüce 2010

muhtemelen dahamüreffeh bir hayat yaşamak bu genç Kürt kadınını "çoğunluk" içindekilerle birleştiren bir arzudur. Öte yandan doğduğu yer, etnik kimliği ve yoksulluğu onu sürekli "çoğunluğun" gö-rünmezleştirilen çeperlerine doğru iter. Gül'ün bu ikilem içindeki duyguları çok daha iyi işlenebilirdi, Gül'ün özgürlüğünü daha serbestçe dile getirmesine izin verebilirdi film, hele, "töre" klişelerini hatırlatacak şekilde Kürt aile baskısını filme koymaya hiç gerek yoktu, bunlara katılıyorum, ama Gül gibi kentli genç Kürt kadınlarının arayışlarını, çelişkilerini görmezden gelmenin, bunları genel bir "kimlik" içinde eritmenin de bir anlamı yok diye düşünüyorum.

Filmdeki diğer önemli bir kadın tiplemesi olan anne ise, "çoğunluğun" üretimi açısından çok şey söylüyor bize. Bu türden bir "an-ne-kadınlık", babayla suç ortaklığı içinde şekillenmiştir. Çocuklarını sevmeye çalışsa da, etraftakilerin hikâyeleriyle ilgilenmeye çalışsa da, aile içindeki duygusuzluk ortamından şikâyetçi olsa da, anne, iktidarın buyruğunu sağlama alan en önemli etkendir. İktidarın basitçe bir zorbalık olarak görünmemesi, hegemonik bir dünya yaratabilmesi annenin "fedakârlığı" sayesinde olur. Filmdeki anne, "Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızıyorum. Nasıl böyle duygusuz adamların arasına düştüm," derken aileyi sorunsallaştır-makta, ama hemen arkasından bu sorgulamayı süratle içine çekerek etkisizleştiren aile dünyasının demir kapılarını gene bizzat kendisi kapatmaktadır: "Baban istiyorsa vardır bir bildiği."

Annenin dertleri, ruhsal ve fiziksel yaralan, bu dizge içinde anlamlandırılması mümkün olmayan (çünkü anne tarafından yadsınan) ama bizi "çoğunluğa" mesafe almaya iten bir fazlalık olarak kalıyor filmde. Mertkan'ın adam olmak üzere gönderildiği şantiyeden dönüşünü kutlayan, oğlu için güzel yemekler yapan, "Kirlilerini getirdin mi?" diye soran "sevinçli" annenin yanağındaki yara bandı başka bir zaman ve mekânda anlaşılmayı ve iyileştirilmeyi bekleyen bir acının gösterenidir. Bu da filmin "çoğunluğun" çarkına koşut giden döngüsünü kıracak, filmi başka beklentilere açacak küçücük bir işarettir.

Seren Yüce'nin *Çoğunluk* filmindeki kimi temalarına değinerek iktidar ve taşlaşma ilişkisini tartışmaya çalıştım. Film bir kurmaca dünyasıdır; filmler gerçekleri *yansıtmazlar,* onlara başka türlü bakmamızı önerirler. Belirli bir bakış açısı, bir görme biçimi içinde bir gerçeklik temsili yaratırlar. Ancak bu gerçeklik temsilini seyretmek, örneğin *Çoğunluk* filmindeki, televizyonun soğuk mavi ışığıyla donuklaşmış, cansızlaşmış aile hayatını gözetlememiz için de bir nedenimiz olmalı. Genellikle erotik bir hazdır başkalarının hayatını gözetlemekten umulan. Oysa *Çoğunluk* filmi taşlaşmanın bir sonucu olarak erotizmi öldüren bir dünya sunuyor.

Feminist felsefeci Irigaray, erotizmin âşıkları doğurduğunu söyler, yani aşk içinde iki insan yeniden doğarlar ve yeniden çocuk olurlar. Buradaki çocukluk bir olgunluk eksikliği değildir; tam tersine âşıklar birbirleriyle erotik karşılaşmalarında yenilenir, başka türlü olmanın ve değişimin koşullarını da bulurlar (Irigaray 1994). *Çoğunluk* filminin belden aşağı küfürlerle, cinsel imalarla dolu dünyasında ise erotizm ya da aşk yoktur. Ne "çakma" diye anılan -Ve öyle yaşanan kadın-erkek cinselliği, ne de eşcinsel imalı erkekler arası muhabbetler yeniden doğmanın ve değişmenin en küçük bir ipucunu taşırlar. "Am" nasıl bir küfürse, "ibne" de bir küfürdür, eşcinsel bir erotizmi hayal ettirmek yerine hegemonik erkekliği kamçılamak için kullanılır. Gül'ün ev arkadaşı, filmin sonunda Mert-kan'a, "Kıza sahip çıkaydın, korkak ibne!" diye bağıracaktır. İktida-nn dili erotizmi çoktan yok etmiş, âşıklan yeniden doğurmak yerine onları öldürmüştür. Mertkan'a cinsel imalı bakışlar atan halı satıcısı erkeğin bir yandan da, "Senden iyi komando olur, dağda savaş-mıycan mı sen?" demesi, erotizmi öldüren çoğunluk dünyasına dair çarpıcı bir örnek. "Çoğunluk" erkekleri kadın cinselliğini hakarete çevirdikçe, öte yandan kendi aralannda eşcinsel bir aşk

ihtimalini yok saydıkça sanki "erotizme karşı omuz omuza" diye örgütlenmiş bir komando taburu gibi hareket ederler.

Peki, nasıl bir haz alıyoruz bu filmi seyretmekten? Elbette birçok seyretme ve yorumlama biçimi var. Müslümanlık ve yaşam tarzına ilişkin kültürel kodlara işaret ederek *Çoğunluk* filminin sadece belirli bir toplumsal kesimi hedef aldığını, daha önce andığım eleştiriye benzer bir şekilde filmin söylemine bu kez de İslami kesime yönelik bir ayrımcılığın bulaştığını söyleyenler oldu. Oysa filmdeki tiplemelere kültürel olarak hiç de benzemeyen birçok kişinin film-dençok etkilendiklerini biliyorum. Örneğin "Elhamdülillah Müslü-manız,Türküz," diyen bir aileden gelmeyen, ama büyük ihtimal bu kimliğin savunmacı ince ayarlanyla yetişen "modem" bir genç erkek, filmi ev ortamında izlerken sinirinden terliğini ekrana fırlattığını anlatıyordu geçenlerde. Bence, *Çoğunluk* filminin ödüllendirilen başarısı, kültürel kodlamalann ötesine geçip Türkiye'de "çoğunluğun" ortak paydasını yakalaması, yakında taşlann bile dile gelmesine neden olacak bu taşlaşmış dünyaya, taşlaşmayı görev bilen anne babalarımıza, çoğunluğun eski ya da muhtemel üyeleri olarak kendimize, bu sırada yitirdiğimiz farklı yaşam ve aşk ihtimallerine karşı duyduğumuz *hıncı* harekete geçirmesidir. Belki de, bu dünyayı yerle bir ederek yeniden doğma ihtimalinin uzak da olsa erotik hazzını hatırlatarak.



9, Ümit Ünal 2002

MAKİNE VE KİRPİ

Özlem Köksal *

Ama çıt çıkmıyordu. En küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatinizi çekmiyordu.

Kafka, *Ceza Sömürgesi*

Ümit Ünal'ın *2002* tarihli filmi 9, Kafka'nın Türkçeye *Ceza Sömürgesi* olarak çevrilen kısa hikâyesinden alıntılanan bu sözlerle açılıyor. Kafka hikâyede, nerede ve ne zaman geçtiğini bilemediğimiz bir gün içinde (ve bu yüzden her zaman ve her yerde olabileceğini derinden hissettiğimiz bir günde) bir gezgin gözlemcinin çok özel olarak tasarlanmış bir işkence ve infaz makinesinin çalışmasına tanık olmasını anlatıyor.

Makine önce, verilen cezayı mahkûmun bedenine kazıyor, sonra da saatler süren bir işkence seansıyla yavaş yavaş öldürüyor. Adalet, adaleti dağıtanlar, adaletin karşısında boynu kıldan ince olanlar ve adalet mekanizmasına (makinesine?) katılmasalar da ona "tarafsızca" bakanların kısa bir hikâyesi *Ceza Sömürgesi*. Belki de adalet yerine "yasalar" demeliydim, ama uygulanan yasalar ne kadar adaletsiz olsalar da uygulandıkları esnada "adalet" deniyor onlara. Kaf-ka'nın hikâyesinde makine adaleti mi adaletsizliği mi temsil ediyor pek açık edilmiyor, ama makinenin çalışmasından ve infazlardan sorumlu görevli, ziyaretçi tarafından (bir şekilde) görevini kötüye kullandığına ikna edilince bu kez kendisine "adil ol" cezası veriyor ve makineye girip herkesin gözleri önünde ölüyor. Bu sürece baştan beri (ne durdurmak ne de onaylamak için) katılmayan gezgin gözlemci yine durdurmak için bir şey yapmıyor, çünkü "onun işi de değil bu, onun ülkesi de".

Ümit Ünal'ın filminin bu kısa Kafka hikâyesinden bir alıntıyla açılması da tesadüf değil. Sessizce işleyen bir başka infaz mekanizması çünkü Ünal'ın da mercek altına aldığı. Durduğumuz yerden görebildiklerimizle bize son derece meşru gelen şeylerin gayrimeşru potansiyelleri ve o gayri-meşruluğun sessizce devamını sağlayan duymadım-görmedim-bilmiyorumculuk.

9 filminden Türkiye'nin baştan sonadijital kamera ile çekilen ilk filmi ve/ya2003 senesinde Oscar ödüllerinde Türkiye'yi temsil eden film olarak da bahsedilebilir, ama filmin vizyona çıkmadan hemen önce başına gelen sansür hikâyesi garip bir şekilde hem filmi hem de o sessizce çalışan

makineyi, filmin kendisinin de makinenin gazabına uğramasıyla görünür, duyulur kıldı. 9 kimsenin de tam olarak anlamadığı nedenlerle eser işletmesi alamadı ilk gösterime çıkma denemesinde. İstanbul Film Festivali'ndeki gösterimi de tehlikedeyken, tepkilerden olsa gerek, geri adım atıldı. Artık herkesin içine işlemiş ve büyük oranda normalleşmiş adaletsizlik duygusunu sorgulayan bir filmin kendisinin (kısa süreli de olsa) yasaklanması manidar ve isabetli belki de.

“Hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir" - Salim

Sorgu sürecinde anlıyoruz ki aslında mahallede kimse Kirpi'nin nereden geldiğini, kim olduğunu bilmiyor. Dahası öldürülene kadar kimse onun kim olduğu ile ilgilenmemiş de. Sıklıkla pisliğinden bahsediyor mahalleli Kirpi'nin ve bu anlarda Mary Douglas'ın (2007) "kir yerini bulamamış şeydir" *("dirt is a matter out ofplace")* sözünü düşünmeden edemiyor insan. Hakkında çok fazla şey bilmediğimiz, bir kategoriye oturtamadığımız, var olan kategorilerimizi zorlayan her şey "pislik", "fazlalık", "tehlikeli" olabiliyor. Bu bilmeyiş Kirpi'nin gizlediği, açık etmediği bir geçmiş bilgisinden mi, yoksa hiçbir zaman öğrenmek istenilmeyen ve o nedenle de bilinmeyen



9, Ümit Ünal 2002

bir geçmiş mi çok net söylenmiyor izleyiciye, ama yine de derinden hissediyoruz (kendimizden biliyoruz): Sorsak öğrenirdik. Kirpi'yi (ve onun gibileri) tuhaf hikâyeler uydurarak "biz" tanımının dışına ötelemek, ötekileştirmek, ancak Kirpi'yi hem dışardalığından hem de kendi sormayışımızdan sorumlu tutarak mümkün: Eğer biz Kirpi'yi tanımıyorsak

bu elbette ki onun hatası! Kirpi bu sahipsizliğinin, yersiz yurtsuzluğunun bedelini canıyla ödüyor en nihayetinde.

Cinayetin ardından mahallede Kirpi'yi en son görmüş insanlar tek tek sorguya alınıp olay hakkında bildikleri sorulurken biz her şeyi sorgu odasındaki kameraların gözünden izliyoruz. Büyük bir kısmı karanlık bir odada geçen film, bu görüntüleri birbirleriyle diyalog halindeymiş gibi bir araya getiren kurgusuyla sadece monotonluktan kurtulmakla kalmıyor, aynı zamanda mahallenin düpedüz şiddet üreten dilini de birbiriyle konuşur hale getiriyor. "Tanıklar" konuşurken, "Nerede o İstanbul'un eski güzel, birbirine bağlı mahalleleri" şarkısı bir bir herkesin dilinden dökülürken, aslında bu mahalle dediğimiz aidiyet mekânının, başka birçok şeyin yanı sıra, şiddet, kin, sır ve yalan dolu bir yer olduğunu ve bu "uyum" resminin neler pahasına korunduğunu da yavaş yavaş keşfediyoruz. O uyum fotoğrafı, kareye giren herkesten kendilerine ayrılan yere sığmalarını istiyor. Oraya sığmak için herkes kendinden bir şeyi saklamak, koparmak, yontmak zorunda kalıyor. Bu bazen bir aşk, bazen de kimliğin ta kendisi oluyor. İşte bunu bilmek de fotoğrafın yaralayan yanı: Fotoğrafa giren değil, fotoğraftan çıkan şey, o acımasız suskunluk.[4]

Öte yandan Kirpi'yi kimin ve neden öldürdüğü konusunda filmin net bir nokta koymaması bir bilgiyi gizlermiş gibi görünse de aslında önemli bir soru soruyor izleyicisine: Kirpi ne zaman böyle-sine görünmez, gözden çıkarılabilir oldu? Kirpi'yi tarifederken kullandığım sıfatların görme eylemiyle bağlantılı olması da tesadüf değil elbette. Kirpi, önce görünmez kılınıyor, sonra da bu görünmezli-ğe dönen her bakışla önce simgesel sonra da fiziksel şiddete maruz kalıyor. Çoğunluk tanımına dahil olamayan, *az* olan tarafta hep Kirpi: güçsüz, evsiz, kadın, Yahudi ve daha da korkuncu bütün bu çirkinlikleri "hayatta kalma savaşı" adına meşrulaştırabilmeyi varlığıyla zorlaştıracak kadar naif. Bir diğer deyişle Kirpi sadece hayatta kalışıyla bile çirkinlikleri gayrimeşru kılıyor. Bu yanıyla aslında Kirpi biraz Gabriel Gafcıa Mârquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanındaki Güzel Remedios karakterini de anımsatıyor. Kıyafetlerini de güzelliğini de reddeden, su gibi güzel bir kadın Kirpi ve tam da bu nedenletekinsiz. Belki de bu yüzden Kirpi'yi kimin öldürdüğü o kadar da önemli değil! Daha Kirpi katledilmeden önce, ölümünün bir şekilde hazmedilebilecek olduğu, mahallelinin kabulleniverdiği bir gerçek oluvermiş çoktan. Kirpi

öldürülmeden çok önce (şiddetle) reddedilmiş, kaybedilmesi makbul beden olmuş zaten. Boynunda Yahudi yıldızı taşıması, hep eski bir İbranice şarkıyı mırıldanması, İstanbul'un eski (ve tesadüfen mahallenin yakınında!) Yahudi mezarlıklarından birinin çevresinde dolaşması filmin içine tesadüfen yerleştirilmiş öğeler değil. Film izleyicisine çok da yakından tanıdığımız bir soruyu tersinden sor(dur)uyor aslında: Düşün [bu toprakların] altında binlerce kefensiz yatanı, üzerinden kovulanı. Bu anlamda Ünal'ın filmi bir cinayet filminden çok, Derrida'dan ödünç alarak söylersek, namevcut olanın "adalet adına" anlatıya müdahil olması (Derrida 1994). Hikâyeyi bir hayalet anlatısına çeviren de Kirpi'nin yokluğu.

Bu hayaletimsi varlığın bize hatırlattığı bir başka şey ise sessizlik. Bütün film boyunca, konuşurken hiç duymadığımız Kirpi'nin sessizliği aslında çok daha başka anlamları olan ve geniş bir alana yayılan bir başka sessizliği, (Kafkaesk-) makinenin sessizliğini, görünür/duyulur kılıyor. Sessizlik elbetteki sözün/anlamın yokluğu değil basitçe, sessizliğin de söyledikleri var. Bu nedenle görüntünün ve sesin anlatının temel parçalan olduğu film gibi bir mecrada sessizlik bir boşluğu işaretleyip, o boşluğu görünür hale getirebiliyor. Genel olarak sessizlik, bağlamına göre, direnişi ya da baskı sonucu susturulmuş olmayı hatırlatsa da film içinde kullanıldığında baskı sonucu sessizleşen özneye tanıklık ederken bu tanıklık sayesinde o sessizliği "bir başka baskılama biçimine dönüştürmeden" bozabiliyor (Brown 2005: 92). Bu nedenle unutma ve unutturma politikalarıyla ilgili anlatılarda sessizlik teması sık rastlanılan bir anlatım biçimine dönüşüp, toplumsal bir sessizliği belirginleştirebiliyor. Bu haliyle bu filmler Rodowick'in *Minor Cinema* kavramlaştırmasında yazdığı gibi, "Görüneni bilinen ve aşikâr olan ile eşlemeyip, *göstermek* yerine *okunması* gereken bir imgeye dönüştürüyor" (2003: 148). Böyle bir okuma girişimi de anlatının içinden çıktığı gerçekleri yeniden değerlendirmeyi gerektiriyor.

Bu noktada belki 9'u yine aynı dönemde çekilen ve sessizlik ile azınlık olmak halini bir arada barındıran bir başka filmle, Serdar Akar'ın 2003 çıkışlı *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar'ıy\a* karşılaştırmak faydalı olabilir. Her ikisi de sessiz birer karakter barındıran bu iki film bir arada ve üretildikleri dönemle birlikte okunduğunda ilginç sonuçlar çıkabiliyor.

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar Türkiye'de 1980 sonrası yaşanan dönüşümü, küçük bir kasabada "uyum" içinde yaşayan bir grup insan ve o insanların kendi olanaklarıyla kurdukları futbol takımını satın almak için gelen kapitalist işadamı üzerinden anlatıyor. Asuman Suner'in de yazdığı gibi (2009: 71-81) bu dışarıdan gelen yabancı aslında birbirine bağlı ve dayanışma içinde yaşayan kasabalının hayatını zorlaştıran, acımasızlıkla tanıştıran bir etki olarak görülüyor ilk anda. Ama derinliklerine bakıldığında bu uyumun ne pahasına sağlandığına dair ipuçları da veriyor film - özellikle Hacı (Savaş Dinçel) karakteri ve onun gerçek kimliğini senelerce birlikte yaşadığı insanlardan gizlemiş olmasıyla. Film bu anlamda Türkiye'de azınlık olmanın ne menem bir şey olduğuna dair bir yorum yapıyor gibi görünse de kasabalının "sahiplenici" ve "hoşgören" haline yaptığı vurgu ile birlikte-yaşama pratiklerinin "aslında" orada olduğunu söyler gibi bitiyor: Ermeni olduğu cenazeden sonra öğrenildiği için Müslüman geleneklerine göre defnedilen Hacı'nın arkasından yine sevgiyle konuşuyor kasabalı ve onun cenazesini almaya gelen abisiyle karşılıklı içip anılarını tazeliyorlar. Ne var ki bu denkleme zaten baştan beri dahil olmayan kadın figürünü bir kenara bırakırsak, filmin asıl sorunu bu "hoşgörü" hali. Filmin geçmişe nostaljik bakışı ve "toplumsal çocukluğu"-[1] sürdüren ve yeniden üreten anlatısı ne yazık ki nelerin unutulup nelerin bastırıldığını görüp işitmek konusunda da, o sırların insanların hayatlarında yarattığı acıları teslim etmekte de çok yetersiz kalıyor. Üstelik film çok da tesadüf olmayan bir zamanlamayla bu kolektif çocukluğun dört koldan beslendiği bir dönemde çıkıyor piyasaya: bütün kanallarda eski İstanbul'un artık kaybolup gittiği söylenen, o hep anlatılan, yardımlaşma içerisindeki komşuluklarının, "mahalle kültürü"nün, küçük kasaba yaşantısının tekrar tekrar anlatıldığı dizilerin bombardımanında olduğumuz bir dönemde izliyoruz filmi de - *Çiçek Taksi*, *İkinci Bahar* gibi dizilerin arka arkaya çekildiği bir dönemde.

9 bu nostaljik bakışın üzerini kazıyor. Aynı dönemde sıklıkla dolaşıma sokulan "ah o eski İstanbul mahalleleri" nostaljisinin, tozlu raflardan çıkarılıp özlemle bakılan bu mutlu aile fotoğrafının arkasındaki mahalleye/aileye yakından bakarken, Kirpi'nin cinayetini alegorik bir anlatımla içinde yaşadığı coğrafyanın hikâyesine dönüştürüyor.



9, Ümit Ünal 2002

“Ben gördüğüm her şeyi anlattım" - (Firuz)

“Ben bildiğim her şeyi anlattım" - (Tunç)

“Ben duyduğum her şeyi anlattım" - (Saliha)

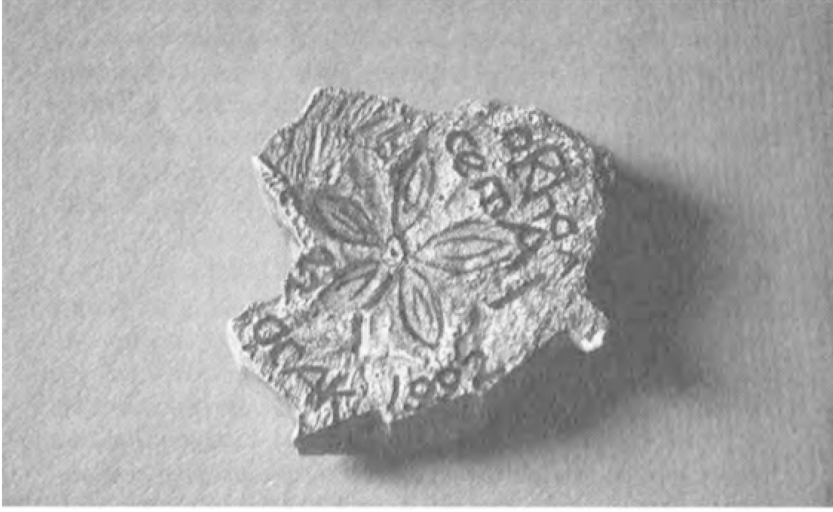
İçine girdiğimiz ilişkiler zinciri çözüldükçe görüyoruz ki mahalleli aslında sahip olduğuna inandığı değerleri varmış gibi göstermek için girift bir yalan dünyasının içinde üç maymunu oynuyor: fotoğrafçı Firuz gördüğü her şeyi, milliyetçi Tunç duyduğu her şeyi, ev kadını Saliha bildiği her şeyi anlattığını söylüyor, ama filmin sonu-nadoğru bildikleri, gördükleri, duydukları hiçbir şeyi anlatmadıklarını anlıyoruz. Örneğin Kaya'nın Saliha ve Salim'in oğlu olduğunu; Saliha'nın gençken Salim'le yaşadığı ilişki sonucu evlilik dışı hamile kaldığını ve o sırada zorla evlendirildiği için gerçeği herkesten sakladığını; Firuz'un aslında eşcinsel olduğunu, Kaya'yla bir ilişki yaşadığını ama cinsel kimliğini gizlemek için "mazbut aile babası" (Firuz kendini böyle tanımlıyor) olarak hayatını sürdürdüğünü hep sorgu sırasında ve sonradan öğreniyoruz. Ve yine öğreniyoruz ki Kirpi'nin öldürüldüğü gece Firuz, Kaya ve Tunç, Firuz'un deposunda birlikte yemek yiyip rakı içmiş, çok sarhoş olduktan sonra Kirpi'yi de almışlar aralarına. Tunç Kirpi'yi taciz etmeye kalkınca Kaya Kirpi'yi Tunç'tan kurtarmış, ama korkup kaçmasını engelleyememiş. Kaya'nın ifadesinden Kirpi'yi bulmak için depodan ayrıldığını ve geri döndüğünde Firuz'u yerde yaralı yatarken bulduğu için korkup oradan kaçtığını ve bu nedenle de Kirpi'yle ilgili şüphelerin onun üzerinde toplandığını öğreniyoruz.

Tunç da -mecburiyet üzerine- önceki ifadesini değiştirmek ve Firuz'u yaralayanın kendisi olduğunu itiraf etmek zorunda kalıyor. Firuz'un kendisine sarılmaya teşebbüs etmesine öfkelenmiş, bunu erkekliğine hakaret olarak algılamış. Kaya her ne kadar yakalanıp sorgu odasına getirildiğinde önce suçu Salim'in üzerine atmaya çalışsa da o esnada Salim'in dükkanında olan Saliha'nın istemeden de olsa Salim'in yapmadığına şahitlik etmesiyle boyun eğiyor ve her şeyin doğrusunu anlatacağını söylüyor. Anlatıyor da. Buradan sonra izleyici saklanmaya çalışılan sırrın perde arkasını yavaş yavaş öğrenmeye, o âna kadar verilen ifadelerin, iki gencin "delikanlı" görünümlerine ve Firuz'un "mazbut aile babası" maskesine zeval gelmemesi için verilen eksik ve yalan ifadeler olduğunu anlamaya başlıyor. Bu ifadelerden oğlunun Firuz'la ilişkisini önceden hisseden Sa-liha, durumu bilen Salim ve pek tabii kendilerini korumak isteyen Kaya, Tunç ve Firuz'un hep bu gerçeği perdeleyecek şeyler söylediklerini öğreniyoruz. Fakat burada filmin belki de en önemli gelişmesi oluyor: Bildiği her şeyi bu kez olduğu gibi anlatan Kaya ifadesini tamamladıktan sonra polisin doğruyu anlatmasını (üstelik de tehditkâr bir tonla) isteyen sesiyle afallıyor. Başka bir şey bilmediğini, Kirpi'yi öldürmediğini, kimin öldürdüğünü bilmediğini tekrar tekrar söylese de polisi tatmin edemiyor. Bir sonraki sahnede yüzü gözü şişmiş, morluklar içinde Kaya'yı görüyoruz. Kaya'dan döverek alınmış bir "itiraf' mekanik bir ses tarafından okunurken Kaya'dan ifadeyi imzalaması isteniyor: "Ben Kaya... Kirpi'yi ben öldürdüm."

Ama filmin tam burasında çoksilik,pekde dikkat çekmeyen iki üç saniyelik birkaç kare beliriyor ekranda: Kirpi kısa aralıklarla ve oldukça flu görünse de bu görüntüleri yakalayabilenlerin kafalarında soru işaretine yer bırakmayacak keskinlikle beliriyor ekranda. Bu kez önceki görüntülerden (Firuz'un kamerasıyla kaydedilmiş, Kirpi'yi mahallede gösteren görüntüler) farklı olarak Kirpi'yi sorgu odasında görüyoruz! Bu kısacık görüntülerden Kirpi'nin de bir noktada polisin sorgu odasında bulunduğunu anlıyoruz ve bir kez daha bildiğimiz bütün "gerçeklik" altüst oluyor. Eğer mahalleli Kirpi'nin cinayetini araştırmak için sorgulanıyorsa Kirpi nasıl olur da sorgu odasına alınmış olabilir? Ve yine nasıl olur da Kirpi'nin kolyesini Firuz sorgu odasından çıkınca merdivenlerde bulabilir? Kirpi bütün film boyunca hayaleti odada dolaşan dokuzuncu karakter olmakla birlikte filmin sonunda

bir anda hepimizi hayalet görmüşten beter ediyor ve gerçek, bir başka açıdan beliriyor: (Belki de) polis kendi suçuna zanlı arıyor.

Fakat yine de şunu belirtmekte fayda var: Ümit Ünal izleyiciye Kirpi'nin mahalleli sorgulanmadan önce bir sebeple sorgu odasına getirildiğini, o sorgu odasında öldürüldüğünü ve sonra polisin kendi işlediği bir cinayet için mahalleden suçlu aradığını hissettirse de, bundan -hissettirmekten- daha ileri gitmiyor. Bir başka deyişle, Kirpi'nin katilinin kim olduğu konusu bilerek ve isteyerek muğlak bırakılıyor ve bu muğlaklık Kirpi'nin hayaletinin peşimizi bırakmasına engel oluyor. Hayaletler yalnızca hakikatin ışığı ile aydınlandığımızda kayboluyorlar çünkü.



Bahoz, Kazım Öz 2007

TAŞ EĞRETİLEMESİ

Sema Kaygusuz

Borges'in bir öyküsü vardır. Savaşçı ile tutsağın, ele geçirilemez bir gizemle birbirine uyak düştüğünü gösteren hırpalayıcı bir anlatı... "Savaşçı ile Tutsağın Öyküsü". Bahoz'u izlerken aklıma düşen bu öykü, yönetmen Kazım Öz'ün bütün belirsizliklerden ve anlam kay-malanndan kaçınarak tasarladığı filminin açıklığına çelme takıyor, hatta bu filmin hikâyesine bir sır gibi ekleniyordu.

Sözünü ettiğim öykünün iki ana kahramanı vardır. Birisi Lom-bard savaşçısı Drocfult, öbürü ise Kızılderililere esir düşmüş İngiliz bir kadın. Bu iki kahramanın birbiriyle uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yoktur. İkisi de başka çağlarda yaşamışsa da hikâyeleriyle tuhaf bir simetri oluştururlar. Borges, savaşçı ve tutsağın aidiyet tutumlarını anlatırken, benliğe yansıyan bu toplumsal oluşun gerçekte ne denli soyut ve tesadüfi olduğunu da anımsatır okura.

Drocfult, yabandomuzlan ile bizonlann yaşadığı dolambaçlı ormanlarda ahşap çatılı evlerde yaşayan, gök tanrılara tapan bir "barbardır. Yalnızca kabilesine ve komutanına sadıktır, evrene değil. Ancak, İtalyanlara karşı savaşırken, Roma'nın ihtişamı karşısında gözleri kamaşır. Bu pazıbentli savaşçı için Roma Uygarlığı, çeşitliliğin ve çoğulluğun yegâne beşiği, uygarlık fikrinin doygunluğa ulaştığı aşkın bir bütünlük olarak anlam bulur. O mermer sütunlar, o her biri bir sanat eseri cam sırlı toprak vazolar, su kemerleri, karmaşık bir zekânın müjdesidir onun için. Hayranlığa kapılan Drocfult arkadaşlannı terk ederek Romalı bir asker olur. Sadakat duygusu yön değiştirmiş, düşmanı olduğu uygarlığın gözüpek askerine dönüşmüştür. Bir Roma savaşçısı olarak can verdiğinde, Drocfult'un cenaze töreni görkemli bir Roma tapınağında düzenlenir.

Hikâyenin ikinci kişisi ise, Sante Fe kıyılarında Kızılderilerle birlikte yaşayan İngiliz bir kadındır. Bu kadının yabancı, aynksı ve düpedüz sürgün yaşamının, ne denli yabancı veya ayrıksı olduğu, öykü ilerledikçe göreceli bir hale gelir. Anlatılanlara göre İngiliz kadının ailesi vaktiyle Yorkshire'dan Buenos Aires'e göç etmiş, Kızılderililerin baskını sırasında bütün aile üyeleri öldürülmüş, kız da kabile reisi tarafından alıkonulmuştur. Y ıl lar içinde İngiliz kadın, at postundan barınaktan, çokeşlilik düzenini, tezekleri, yani "barbar" Kızılderili yaşamını benimsemiştir artık. Borges'in İngiliz asıllı babaannesi Francisco Borges, bu tutsak kadını bulup konuşmaya çalışır. Unutulmuş bir İngilizcedir kadınınki. İngiliz kökenli iki kadın sohbet ederken çoğu Kızılderili dilinden, pek azı İngilizceden yarım yamalak sözcüklerle anlaşmaya çalışırlar. Francisco Borges, Yorkshire'a dönmesi için ona yardım edeceğini söylese de Kızılderili İngiliz kadın kocası ve çocuklarıyla mutlu olduğunu söyleyerek teklifi sertçe geri çevirir. Bir süre sonra Francisco Borges ile İngiliz tutsak tekrar karşılaşırlar. İngiliz tutsak yabani tavırlarıyla Francis-co'ya karşı kayıtsız davranır. Derken, ona

uğradığı asimilasyonu en ham haliyle göstermek istercesine, yol kenarındaki ölü bir atın çevresinde oluşan kan göletine eğilerek, yurttaşı Francisco'nun gözlerine baka baka atın kanını içer. Katıksız bir Kızılderili gibi...

Bu öyküyü ilk okuduğumda, gerçekte Kızılderili olmayan birka-dının, bir Kızılderili gibi atın kanını içme ediminin ne kadarının şuurlu, ne kadarının doğaçtan geldiğini sormuştum kendi kendime. Öyküde gösterilen şey ne idi, kimlik miydi, yoksa koptuğu yerden yeniden uzantı veren benlik mi? Drocfult'u baştan çıkaran Roma, Droc-fult'un kendini bulduğu asıl coğrafyası mıydı, yoksa yeniden doğduğu vatanı mı?

Başka bir kimliğe sıçrama yapan Borges'in kahramanları ile, özgün kimliklerini benimsetme uğruna kelimenin tam anlamıyla savaş veren Bahoz'un kahramanları arasında bir ilişki kurmak, ilk bakışta ilgisiz ve hatta yersiz görünebilir. Kuşbakışı bakacak olursak, öyledir sahiden, ama kimliği algılama ânımıza ve o kimlikle çepeçevre sarıldığımız tarihsel âna geri dönecek olursak, kimlik, bazen içine düştüğümüz, bazen üstüne sıçradığımız bir şeydir. Başkaları bize ne olup olmadığımızı dikte edinceye dek, kimliğin yaşamsal bir manası bile yoktur. Başkalarınca görünürlük kazandığımız dünyevi bir yuva, bir haysiyet tutamağı olduğunda ise, hem tutsağı hem de savaşçısı olduğumuz zapt edilemez birer kaleye dönüşebilir.

Bahoz'un baş karakteri Cemal, Dersim'deki köyünden çıkıp üniversiteyi okumak üzere İstanbul'a geldiğinde gerçekte bir Kürt değildir. Daha doğrusu Kürt olmak, adlı adınca mesele edindiği varo-luşsal bir tutum değildir onun için. Kaldı ki Kazım Öz'ün, üniversitede örgütlenen devrimci Kürt gençlerin adanmışlık sürecini ve onların yaşadığı büyük gözaltıyı anlatırken seçtiği ilk duraktır Cemal. Yönetmen, bir kimliğin tek sesli bir toplumda saldırgan bir tutumla nasıl da yabancı ve tehlikeli bir ötekiye dönüştürüldüğünü anlatırken, bireyin kendi kimliğiyle çepeçevre kuşatılmasını da gösterir. Cemal'in edilgen bir kayıtsızlıktan savaşçılığa geçme süreci, bir bakıma zafer ve yıkımı iç içe anlatan uzun bir hikâye olarak çıkar karşımıza. Üniversitede örgütlenen devrimci gençlerin yaşamlarını, neredeyse bir belgesel mantığıyla anbean deşifre eden bu uzun film, her ayrıntının bir bir sergilendiği içeriden bir bilgi olarak verilmiştir

seyirciye. Karşılaşmalar, toplantılar, sistemli okumalar, grubun iç disiplini, örgüt üyeleri arasındaki katı hiyerarşi sakınımsızca ortaya konulmuştur.

Başlangıçta Cemal örgüte katılmakta büyük bir direnç gösterir. Arkadaşlarının gözünde asimile olmuş, yozlaşmış, inkârcı bir pozisyona düşmüştür. Ona, "Kürt değil misin?" diye sorulduğunda, "Hayır, ben Aleviyim," diye yanıt verir. Etnik değil dinsel bir aidiyetle tanımlar kendisini. Ne var ki, insanların devlet eliyle sokak ortasında vurulup cesetlerin bilinmedik yerlere gömüldüğü, köylerin boşaltıldığı, ormanların ateşe verildiği, korucu sistemiyle aşiretlerin birbirine düşürüldüğü, devrimcilere bok yedirilerek işkence yapıldığı 90'lı yıllarda, Cemal'in kendisini Alevi olarak tanımlaması fazlasıyla çekingen bir tutumdur devrimci gençler için. Devrimci gençlerin hiçbir duygusal taşkınlığa elvermeyecek şekilde kitabi bir dille sistemleştirdikleri topluluk, Cemal'in geri kazanılması için her türlü zihinsel alt yapıyı kurmuştur. Uzak durduğu savaşın değişmez kurbanı olduğunu bir şekilde Cemal'e anlatmak gerekir. Ama öyle bir an gelir ki, Cemal topluluğun etkin üyesi Helin'den tokat yer. Bana göre filmin en canalıcı sahnelerinden biridir burası:

“Kürdüm tamam mı, rahatladın mı!"

“Maalesef bunu söylemek için ancak bir Kürt olabilirsin!"

Helin örgüt içi özeleştiri toplantısında savunmasını yaparken Cemal'e attığı tokadın yanlış olduğunu söylese de, Cemal'in kayıtsızlığını eleştirmeye devam eder. Onun gerçeği, halkın gerçeğidir. Bu tip insanların uyandırılması için bazen zorlanmaları da gerekebilir. Daha sonra Cemal son derece gözüpek bir militan olarak ilk kez karakola düştüğünde, polise sorgusu sırasında Kürt olduğunu söylediği için de tokat yer. Karakol sahnesinde koğuş arkadaşının muzip iğnelemesi son derece yerindedir. Cemal Kürtlüğünü saklasa da pataklanır, saklamasa da. Başka çıkış yoktur.

Kürt gençlerin şehir ayaklanmalarının en ince ayrıntısına kadar anlatıldığı film boyunca, şiddet anbean olağanlaşmaya başlar. Korku duvarı aşılmıştır artık. Devletin insan onuruna uyguladığı eziyet, molotof kokteylleriyle, işkence, sokak yürüyüşleriyle, yasaklama, Kürtçe yayınlarla karşılık bulur. Musa Anter'in kontrgerilla tarafından organize edilen katliamı vesilesiyle bu savaştaki şiddetin o dönemin basın organlarında nasıl da eşitsiz

birdilleresmedildiği tekrar anımsatılır. Mağaza hırsızlıkları, izinsiz yürüyüş, pankart açma, cam çerçeve yıkma gibi "toplumu huzursuz eden" suçlara karşılık, sokak ortasında sırtından ve kafasından vurularak infaz edilen gençler, kendi kimlik savaşlarının mağdurları olarak bir bir düşerler. Sanki onlar devletin değil Kürtlüğün kurbanıdırlar. Sağ kalanlar ise savaşı kaybetmiş olan eski kuşakların bugüne düşen gölgeleridir artık. Konturları günden güne belirsizleşen gövdeler...

Kürtlüğü diretmenin birbedeli vardır elbet. Polisin ve polisle işbirliği yapan Türkçü bütün sivil unsurların gözetiminde bir sürek avının içindeymişçesine sürekli kovalanan bu gençler, kendi benlik değerlerini ve en sıradan arzularını birkenaraayırarak bir arayagel-mişlerdir. Toplandıklarında bireysel arzular dışarıda bırakılır. Flört etmek, aşk yaşamak, içki içmek, onların iç disiplini açısından bir çözülme eşiğidir çünkü. Bu noktada gruptaki kadın üyeler, erkeklere göre çok daha bıçak sırtı bir pozisyonda sorumluluk alırlar. Helin uyarılır: "Biz Kürt erkekleri zayıfız. Bazen bir selamı bile aşk çağrısı olarak kabul edebiliriz. Dikkat et, Ali çarpılmasın sana." Grup içindeki örgüt üyelerinin birbirlerine yakınlaşması, zayıflık, yozluk, hatta "çirkin bir şey" olarak adlandırılır. Aşka düşen erkek, onu itekleyen ise kadındır. Kadın çarpan, erkekse çarpılandır.

Bu noktada kadına yüklenen roller, Kürt hareketinin içinde, belirli sınırlar içinde kalmaya zorunludur. Ulusal kültürün otantik taşıyıcısı olarak nitelenen Cumhuriyet kadınıyla pek bir farkı yoktur bu konumun. Film boyunca, feodolitenin asal sorunlarından biri olan kadın erkek eşitsizliği üstüne tek bir cümle kurulmaz sözgelimi. Ulusal özgürleşmeninyegâne göstergesi olan Helin, memleketten gelen otantik bilekliği korumaya hevesli tek kişi, kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı olan bir kadın savaşçıdır olsa olsa. Bir yoldaştır. Asla bir sevgili, bir âşık, kadın haklan savunucusu bir feminist değildir. Kardeşlerini etrafında toplayan buyurgan abla tavrıyla, toparlayıcı ve örgütleyici bir rol oynar.

Yönetmen, filmin başında ve sonunda, Deniz Gezmiş'in fotoğrafına dikkat çeker. Deniz Gezmiş'in yüzü her iki sahnede vakur bir sessizliğin, bir düşünme ânının içinden geçer. Kürt hareketinin 70' lerde filizlenen Türkiye sol gençlik hareketinin içinden çıktığı, Deniz Gezmiş'in o çok bilinen

parkalı fotoğrafıyla anımsatılır. Sol hareket içinde tartışılan "ezilen ulus" kavramı, Kürtçü harekete, sol bir söylem çerçevesinde politika yapma olanağını vermiştir. Belki de militan kadınların, üniversiteyi sadece bir eğitim süreci olarak gören hemcinslerinden ayrışarak sokakta boy göstermeleri, kadın erkek eşitliğinin zaten güçlü bir vurgusu olarak okunabilir. Militan kadının Cumhuriyet kadınından koptuğu yerdir sokak. Yine de erotizm kapalı bir haznede kıvranır hep. Gizli saklı akrostişlerde, küçük ipuçlarında, tuvaletlerde okunan ve derhal imha edilmesi gereken mektuplarda görünür aşk. En görünmeyen yerlerde... Sevişmek, örgüte rağmen sevişmektir.

Film boyunca, Kürt ulusal kimliğinin onuru uğruna savaş veren üniversiteli devrimcileri, kendi mizah anlayışları, sıkıntıları, hasretleri ve türküleriyle bir kişisellik halesi içinde algılasak da, her biri büyük bir adanmışlığın benzeş neferleridir aslında. Şehir kadrosundan dağ kadrosuna geçmek için handiyse benlikten vazgeçişi ima eden bir yemin verilir: "İrademi partiye teslim ediyorum." Beden ortak bir bedene, akıl ortak bir akla teslim edilir. Kutsala kurban gibi sunulan bir şeye dönüşür irade. Aynı anda hem savaşçısı, hem de tutsağı olunan ortak bir iradedir artık söz konusu olan.

Her şeye rağmen, insanın kendi kimliğine, kendi adına, dinine, diline, memleketine sığamadığı öyle anlar vardır ki, bazen bir taşın cisminde sessiz bir aşkınlığa ulaşır. Filmin başında, üniversiteye gitmek üzere yola çıkan Cemal, Munzur Nehri'nin kıyısından küçük bir taş alarak yoluna devam eder. Film boyunca Cemal'in elinde gördüğümüz bu taş, herhangi bir taş değildir artık. İstanbul'daki parala-yıcı serüveni sırasında Cemal'in avuçlarında günden güne yuvarlaklaşan, üstüne kazınan harfler ve şekillerle Cemal'in bütün belleğini, ortalığa dökülemeyen benliğini ve mahremiyetini taşıyan yaşamsal bir nesnedir artık. Aşk, yalnızlık, ölüm korkusu, ihanet acısı, sevgilinin fısıldanmayan adı, o taşınkalbine üflenir. Seyirciyebir tanıklık sorumluluğu yükleyen bu zorlu serüven sırasındazamanzamankar-şımıza çıkan bu taş, aynı zamanda Cemal'in fethedilemeyecek içselliğini de duyurur seyirciye. Filmin sonunda Dersim'e geri dönen Cemal'in yaptığı ilk şey, artık farklı bir şekil alan taşını nehre geri fırlatmaktır. Ne savaşçının, ne de tutsağın olduğu o çağıltılı kaynağa geri dönen yalnızca bir taş değildir şimdi. O taş, Cemal'in kimseden izin almayan yeni özgürlüğüdür.

KATKILAR

YEŞİM TABAK

1979 yılında İstanbul'dadoğdu. 1998'de İstanbul (Erkek)Lisesi'nden, 2003' te tetanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. 1999'dan bu yana başta film eleştirmenliği olmak üzere basında *(Radikal, Rolling Stone Türkiye,* TRT, Radyo Eksen, *Sabah)* farklı görevlerde (yazar, muhabir, editör, TV yorumcusu, radyo programcısı) yer aldı. SİYAD ve FIP-RESCI üyesi. Bugüne dek üretimde bulunduğu diğer alanlar: Sinemanın sahne sanatlarıyla etkileşimine odaklanan performanslar (yazan/yöneten), konser/etkinlik organizasyonu, DJ'lik, video (kolaj, kamera arkası belgeseli, kısa film).

BÜLENT DİKEN

1964 yılında doğdu. Eğitimini şehir plancısı olarak Aarhus School of Architecture'da tamamladı. Şu anda Lancaster Üniversitesi'nde Sosyoloji Bölümü'nde ders veriyor. Araştırma konulan:sosyalve kültürel teori, siyaset felsefesi, kentlilik, sinema, terörizm, politik ve ekonomik teoloji. Son iki kitabı: *Nihilism* (Routledge 2009; Ayrıntı, 2010) ve *Revoll, Revolution, Critique -The Paradox ofSociety* (Routledge 2012; Metis yayın programında). Carsten B. Laustsen ile birlikte yazdığı *Sociology Through the Projeclor* adlı kitabı da Türkçede yayımlanmıştır: *Filmlerle Sosyoloji*, Metis, 2009.

MELTEM GÜRLE

1966 senesinde Almanya'da doğdu. Felsefe ve edebiyat eğitimi gördü. Boğaziçi Üniversitesi Yabancı Diller Okulu'nda yardımcı doçent olarak görev yapmaktadır. İlgi alanları arasında 19. Yüzyıl Alman felsefesi, roman kuramı, modemizm ve James Joyce çalışmaları sayılabilir. Meltem Gürle aynca *Bir-Gün* gazetesinde haftalık edebiyat yazılan yazmaktadır.

BARIŞ ENGİN AKSOY

1983 Ankara doğumlu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi ve aynı fakültede doktorasını sürdürüyor. Psikanaliz üzerine

çalışıyor.

ASUMAN SUNER

İstanbul Teknik Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü'nde öğretim üyesidir. Lisans ve yüksek lisans derecelerini Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden almasının ardından, doktora derecesini 1996 yılında University of Massachusetls, Amherst'den almıştır. Suner'in 2^tö yılında Metis Yayınları'ndan *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* adlı kitabı çıkmıştır. Bu kitabın kısmen farklılaşmış bir versiyonu 2009 yılında İngiltere'de I.B. Tauris yayınevi tarafından *New Turkish Cinema: Be-/onging, Identity, and Memory* adıyla basılmıştır. Kitabın Arapça çevirisi ise 2008'de Beyrut'ta Dar Kreidieh tarafından yayınlanmıştır. Suner'in kültür çalışmaları, sosyoloji ve sinema alanında Türkçe ve İngilizce makaleleri bulunmaktadır.

MİTHATSANCAR

1963 Nusaybin doğumlu. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirdi. Akademik çalışmalarını devlet teorisi, siyaset bilimi, anayasa hukuku, yargı sosyolojisi, çatışma çözümü, geçmişle hesaplaşma gibi alanlarda yürütüyor. Sinema ve edebiyatla da yakından ilgileniyor. Yayınlamış kitapları arasında *DevletAklı Kıskacında Hukuk Devleti* (Netişim, 2008), *Geçmişle Hesaplaşma - Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne* (Netişim, 2008) yer alıyor. Halen Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde profesör olarak görev yapıyor.

FIRAT YÜCEL

1979, İzmir doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nü bitirdi. Kuruluşundan bu yana *Altyazı Aylık Sinema Dergisinin* genel yayın yönetmeni olan Yücel, 2^W yılında Gezici Festival'in Çitlembik Yayınlan'yla birlikte yayımladığı *Reha Erdem: Aşk ve İsyan* isimli kitabın editörlüğünü yapmıştır. Halen htanbul Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü doktora programına devam etmektedir.

FATİH ÖZGÜVEN

1957, İstanbul doğumlu. Avusturya Lisesi ve İÜEF İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okudu. Netişim Yayınlan'nda editörlük yaptı, htanbul Bilgi Üniversitesi Sinema ve TV Bölümü'nde ve Boğaziçi Üniversitesi'nde sinema ve edebiyat dersleri verdi. Birçok dergi ve gazetede çevirileri, sinema ve edebiyat yazılan yayımlandı. Halen *Radikal* gazetesinde haftalık sinema yazılan yazmaktadır. *Esrarengiz Bay Kartaloğlu* (1990) adında bir romanı ve *Yerüs-tünden Notlar* (2001) adlı bir denemeler derlemesi vardır. Borges, Nabokov, Henry James, Karen Blixen, Thomas Mann, Thomas Bemhard, Paul Auster, Flannery O'Connor, Virginia Woolf, Bren Easton Ellis gibi yazarların eserlerini çeviren Özgüven'in *Bir Şey Oldu* (2006), *Hiç Niyetim Yoktu* (2007) ve

Hep Yazmak İsteyenlerin Hitâyeleri (2010) adlı üç hikâye kitabı da Metis Ya-yınlan'nca basılmıştır.

BoGAÇ ERGENE

1971 yılında Ankara'da doğdu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Londra İktisat ve Siyaset Bilimi Okulu ve Ohio Eyalet Üniversitesi'nde iktisat, iktisat tarihi ve tarih alanlarında eğitim aldı. Şu anda Vermont Üniversitesi Tarih Bölümü'nde İslam ve Orta Doğu Tarihi alanlarında ders vermektedir. *Local Court Provincial Society, and Justice in the Ottoman Empire* (Brill, 2003) adlı bir monografi yazmış ve *Judicial Practice: Institutions and Agents in the Islamic World* (Brill, 2009) adlı derlemenin editörlüğünü yapmıştır. Çeşitli dergilerde Türkçe ve İngilizce olarak çok sayıda akademik makale yayımlamıştır.

NEJATULUSAY

1958 doğumlu. Ankara Üniversitesi **n**etişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Si-nema Bölümü mezunu. Doktorasını İngiltere'de, Warwick Üniversitesi Film ve Televizyon Çalışmaları Bölümü'nde tamamladı. Ankara Üniversitesi **n**etişim Fakültesi'nde sinema dersleri vermektedir. Dünya sineması, Türkiye sineması, queer sinema ve film kuramı konularıyla ilgileniyor. *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* (Dost, 2008) adlı bir kitabı bulunmaktadır. Aynca *Çok TuhafÇok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine* (Metis, 2005) kitabının yazarlarından biridir.

KARİN KARAKAŞLI

1972'de fctanbul'da doğdu. Sankt Georg Avusturya Lisesi'nin ardından Boğaziçi Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü'nden mezun oldu. 1998'de Öykü dalında Varlık dergisinin Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü'nü kazanan Karakaşlı'nın ilk öykü kitabı *Başka Dillerin Şarkısı* 1999'da Varlık Yayınla-n'ndan çıktı. İkinci öykü kitabı *Can Kırıkları* 2002'de Doğan Kitap tarafından yayımlandı. Bunu romanı *Müsait Bir Yerde İnebilir Miyim?* (Doğan Kitap, 2005) ve deneme kitabı *Cumba* izledi (Doğan Kitap, 2009). Bu Yayınevi'nin 1997'deki yarışmasında Mansiyon Ödülü alarak yayımlanan *Ay Denizle Buluşunca* adlı çocuk romanı 2008' de Günışığı Kitaplığı'nın Genç Roman dizisinden yayımlandı. Çocuk kitabı *Gece Güneşi* 2011'de aynı yayınevinden çıktı. Şiir kitabı *Benim Gönlüm Gümüş*, Aras Yayıncılık'tan 2009'da çıktı. Yazarın Günay Göksu Özdoğan, Füsun Üstel ve Ferhat Kentel'le birlikte hazırlanan *Türkiye'de Ermeniler: Cemaat, Birey, Yurttaş* adlı bir de araştırma kitabı (2009, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınlan) bulunmaktadır. Anita Brook-ner'den *Özel Bir Görüş* (1997) ve Pdter Esterhıizy'den *Hrabal'in Kitabı* (1998) romanlarını Telos Yayınlan için çeviren yazarın öykü ve makaleleri Sel Yayınlan'nın *Kadın Öykülerinde İstanbul, Kadın Öykülerinde Avrupa* ve *Kadın Öykülerinde Doğu* kitapları başta olmak üzere çeşitli antolojilerde yer

aldı. 1996-2006 döneminde Türkçe-Ennenice haftalık *Agos* gazetesinde editör, köşe yazan ve Yazı İşleri Müdürü olarak görev alan Karin Karakaşlı, halen *Radikal* 2'de köşe yazarlığı yapmaktadır. Yazar aynı zamanda Özel Getro-nagan Enneni Lisesi'nde Ennenice edebiyat öğretmeni ve Yeditepe Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde öğretim görevlisidir.

FERİDE ÇİÇEKOÖLU

1951, Ankara doğumlu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi' nden mezun olduktan sonra Fulbright burslusu olarak Pennsylvania Üniversi-tesi'nde doktora yaptı. 12 Eylül 1980 darbesi döneminde cezaevi tecrübelerini yansıtan "Uçurtmayı Vurmasınlar" hikâyesinin beyazperdeye uyarlanması sürecinde sinemaya yöneldi. 1999'dan beri htanbul Bilgi

Üniversitesi'nde öğretim üyesi ve halen Sinema Bölümü başkanı. Son olarak Metis Yayınla-rı'ndan *Vesikalı Şehir* adlı kitabı yayımlandı.

NAZAN MAKSUDYAN

1977, İstanbul doğumlu. Küçüklerini koruyan, büyüklerini sayan, "hepsipe-kiyi" bir çocukluk geçirdi. Okumayı hep çok sevdi. Yazmayı da hep denedi. Hkokulda ödüllü yarışmalara, ortaokulda meçhul sevgililere alenen kötü şiirler yazdı. Lise yıllarında babasının tarihi geçmiş ajandalarına günlükler tuttu. Boğaziçi'nde geçen üniversite hayatında siyaset bilimi ve tarihe yönelip daha ciddi şeyler yazmaya başladı. Erken Cumhuriyet döneminde antropoloji ve ırkçılık konulu yüksek lisans tezi kitaplaştı: *Türklüğü Ölçmek,* Metis, 2005. 2008'de doktor çıktı. 19. yüzyıl Osmanlı sosyaltarihiodaklı çok sayıda makalesi uluslararası dergilerde yayımlandı. *Virgül*, *Radikal Kitap*, *Agos Kirk*, *Mesele* gibi dergilere kitap eleştirisi ve edebiyat incelemeleri yazdı. Aile tarihi-anı-deneme karması yazıları *Kitap-tık'* ta yayımlanıyor.

EBRU ÇİĞDEM THWAITES

1977'de htanbul'da doğdu. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi dalında tamamladı. Doktora derecesini Lancaster Üniversitesi Sosyoloji dalında, "Türkiye'de devlet gelişimi ile ilgili söylemlerin 'Doğu-Batı' tasavvurları etrafında örgütlenmesi" başlıklı tezi ile aldı. Devlet ve demokrasi kuramları, otoritarizm, kalkınmacı ideolojiler gibi konuları ele alan doktora tezinden sonra, aynı üniversitenin Sosyoloji dalında araştırma görevlisi, Siyaset bilimi ve Uluslararası Uişkiler dalında ise sözleşmeli öğretim görevlisi olarak.. çalıştı. Siyaset felsefesi, sosyal teori, oryantalizm, siyasi öznellik, sinema konularında araştırmalarını sürdürüyor.

MESUTYEĞEN

İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyesi. Kürt meselesi, milliyetçilik ve vatandaşlık üzerine çalışıyor. Yayımlanmış kitapları: *Devlet Söyleminde Kürt*

Sorunu (**n**etişim, 1999), *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler* (**n**etişim, 2006), *Son Kürt hyanı* (**n**etişim, 2011), *İngiliz Belgelerinde Kürdistan* (Dipnot, 2012).

UMUTTÜMAY ARSLAN

1975, Ankara doğumlu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Çevre Mühendisliği Bölümü'nü bitirdi. Ankara Üniversitesi **n**etişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde doktorasını tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde ders vermektedir. *Toplum ve Bilim* dergisi yayın kurulu üyesidir. Türkiye sineması ve film kuramları üzerine çalışıyor. Yayımlanmış kitapları: *Çok TuhafÇok Tanıdık* (Nilgün Abisel vd. ile birlikte, Metis, 2005), *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* (Metis, 2005), *Mazi Kabrinin Hortlakları* (Metis, 2010).

MELTEM AHISKA

Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. Başka kitaplarının yanı sıra *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* (Metis, 2005) adlı kitabın yazandır. Garbiyatçılık, toplumsal hafıza, ulusal kimlik, ve toplumsal cinsiyet konularındaki makaleleri çeşitli dergilerde ve derleme kitaplar içinde yayımlandı. *Akıntıya Karşı, Zemin, Defter, Pazartesi* dergilerinin yayın kolektiflerinde yer aldı. Halen *Red Thread* e-derginin yayın kurulundadır.

ÖZLEM KÖKSAL

Doktora derecesini University ofLondon, Birkbeck College'da, yakın Türkiye tarihi üzerinden hafıza ve sinema ilişkisine baktığı tezi ile aldı. Halihazırda Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümündeöğretim görevlisi olarak çalışmakta olan Köksal, aynı zamanda 2012'de Intellect yayınevinden çıkan *WorldFilm Locations: İstanbul* adlı kitabın da editörüdür.

SEMAKAYGUSUZ

Edebiyat dünyasına öyküleriyle adım atan yazar, yayımladığı öykü kitaplarıyla Varlık Dergisi Yaşar Nabi Nayır (l 994), Cevdet Kudret

Edebiyat Ödülü (2(00) aldı. Yazarın, 2^tö yılında yayımlanan ve büyük ilgi toplayan ilk romanı *Yere Düşen Dualar,* çeşitli dillere çevrilerek Fransa'dan aldığı iki ödülle birlikte Balkanika EdebiyatÖdülü'ne değer görüldü. Sema Kaygusuz'un ikinci romanı *Yüzünde Bir Yer,* Avustuya KulturKontakt kurumu tarafından onurlandırıldı (2011). Yazar, Avrupa'nın saygın kurumu DAAD kültür programı tarafından seçilerek 2010 yılı boyunca Berlin'de ağırlanmıştır. Yazarın son kitabı *Karaduygun* ise 2012 yılında yayımlandı.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün ve diğ. (2005) *Çok TuhafÇok Tanıdık, Vesikalı Yarim Üzerine,* fctanbul: Metis.

Adomo, Theodor W. *(* 1982), "Freudian Theory and the Pattem ofFascist Propaganda", *The Essenlial Frankfurl School Reader* içinde, Andrew Arato, Eike Gephardt (haz.), New York: Continuum.

Agamben, Giorgio (2007) *Infancy and History,* Londra: Verso.

Akın, Fatih (2010) "Gegen die Wand", *Cinema Now* (yazan: Andrew Bailey; editör: Paul Duncan), Köln: Taschen.

Arendt, Hannah (2009) *Kötülüğün Sıradanlığı: AdolfEichmann Kudüs'te,* çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis.

Atay, Oğuz (2008) *Tehlikeli Oyunlar,* ktanbul: netişim.

Aytaç, Senem (201 0) "Rüyalarını KimseyeAnlatma: Bal”, *Altyazı 94,* Nisan.

Badiou, Alain (2^M) *Etik - Kötülük Kavrayışı Üzerine BirDeneme,* çev. Tuncay Birkan, htanbul: Metis.

— (2009) *TheLogics ofWorlds,* New York: Continuum.

Barthes, Roland (2^W) *Camera Lucida*, çev. Richard Howard, Londra: Vinta-ge.

— (2003) *Çağdaş Söylenler,* çev. Tahsin Yücel, htanbul: Metis.

Bauman, Zygmunt (2000) *LiquidModernity,* Londra: Polity.

Benjamin, Walter (1996) "Capitalism as Religion", *Selected Writings,* c. 1, *1913-1926,* M. Bullock ve M. W. Jennings (haz.), Massachusetts: Harvard University Press, s. 288-91.

Bonitzer, Pascal (2^006 *KörAlan ve Dekadrajlar,* çev. kzet Yasar, fctanbul: Metis, 2006.

Bourdieu, Pierre *(* I 986) *Distinction: A Social Critique of the Judgement ofTas-te,* Londra: Routledge.

— (I993) *TheFieldofCultural Production,* Cambridge: Polity Press.

— ve Hans Haacke (1995) *Free Exchange,* Londra: Pluto Press.

— ve Loıc Wacquant *(1992),An Invitation toRej1exive Sociology,* Chicago, Il.: University of Chicago Press; Cambridge: Polity Press.

— ve Loıc Wacquant (2003) *Düşünümsel BirAntropoloji İçin Cevaplar,* btan-bul: İletişim.

Bresson, Roben (2^W) *Sinematograf Üzerine Notlar,* htanbul: Nisan.

Brown, Wendy (2005) "Freedom's Silences", *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics* içinde, New Jersey: Princeton.

Burak, Sevim (2008) *Yanık Saraylar,* fctanbul: YKY.

Butler, Judith (2005) *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü,* çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.

Calhoun, Craig (2007) "Bourdieu SosyolojisininAna Hallan", *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, haz. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tat-lıcan, **b**tanbul: **n**etişim, s. *77-129.*

Canelli, Elias (1998) *Kitle ve İktidar,* çev. Gülşat Aygen, ktanbul: Aynntı.

Çelik, İsa (2008) "Kadiriyye Tarikati Halissiye Şubesinin Kurucusu Şeyh Ab-durrahman Halis Kerküki", *A.Ü. Türkiyyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* cilt 38, s. 159-84.

Çiftçi, Ayça, "Sütten Hayaller", *Altyazı* 80, Ocak *2009.*

Douglas, Mary (2007) *Saflık ve Tehlike,* çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis.

Deleuze, Gilles (1983) *Nietzsche* & *Philosophy,* New York: Columbia Univer-sity Press.

— (1990) *Logic of Sense,* New York: Columbia University Press.

Derrida, Jacques (*1994)Spectres ofMarx. The State of the Debt, the WorkofMo-urning and the New International,* çev. Peggy Kamuf, Londra: Routledge; Türkçesi: *Marx' ın Hayaletleri: Borç Durumu, YasÇalışması ve Yeni Enter-nasyonel,* tetanbul: Aynntı, 2001.

Dönmez, Gönül (2009) "Giriş", *Toplumbilim,* Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, no. *24.*

Dreyfus, Hubert L. ve Paul Rabinow (1982) *Michel Foucault: BeyondStructu-ralism and Hermeneutics,* Lonclra: Harvester Wheatsheaf.

Er, Fuat (2010) *"Çoğunluk'un* Söylemi", *Hayal Perdesi, 25* Ekim, www.hayal-perdesi.net; www.kafaayari.com/?p= *1427.*

Freud, Sigmund (2^W) *Kitle Psikolojisi,* çev. Kamuran Şipal, tetanbul: Cem.

Garber, Marjorie *(1992)* "The Occidental Tourist: M. Butterfly and the Scandal of Transvestism", *Nationalism and Sexualities* içinde, Andrew Parker, Marry Russo, Dorsi Sommer ve Patricia Yaeger (haz.), Londra: Routledge.

Göker, Emrah (2007) 'İslamcılığın Türkiye Seyri: Sosyolojik Bir Perspektif', *Birgün, 25* Ocak *2007.*

Gürbilek, Nurdan *(2001)Kötü Çocuk Türk,* fctanbul: Metis.

Hikmet, Nâzım (1987) "Ahmed'in Hikâyesi", *BenerciKendiniNiçin Öldürdü?,* htanbul: Adam, s. *263-5.*

Horkheimer, Max ve Theodor W. Adomo (2010) *Aydınlanmanın Diyalektiği,* çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, btanbul: Kabalcı.

Huyssen, Andreas (l *998)* "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modemizmin (Dtekisi", *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* içinde, Tania Modleski (haz.), çev. NurdanGürbilek, btanbul: Metis.

Irigaray, Luce (l *994)* "Sorcerer Love: Diotima's Speech", *Feminist Interpreta-tions of Plato* içinde, N. Tuana (haz.), Pennsylvania State University Press.

Kılıçbay, Banş (2006) "Impossible Crossings: Gender Melancholy in *Lota + Bilidikid* and *Auslandstournee", New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 4 (2).*

Lacan, Jacques (I *999) Le* Seeminaire, Livre ^X, *Encore,* Paris: Seuil.

Laub, Dori *(* 1995) "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", *Tra-uma: Explorations in Memory* içinde, Cathy Caruth (haz.), Baltimore: The John Hopkins University Press.

Le Guin, Ursula K. (2006) *KadınlarRüyalarEjderhalar,* İstanbul: Metis.

Lukıics, Georg (2^W) *Tarih ve SınıfBilinci,* çev. Yılmaz Öner, htanbul: Belge.

Marx, Kari (2007) *Economic and Philosophic Manuscripts of1844,* New York: Dover.

Nietzsche, Friedrich *(1967) The Will to Power,* New York: Vintage.

Rancidre, Jacques (2009) *Filozof ve Yoksulları,* çev. Aziz Ufuk Kılıç, htanbul: Metis.

Randall, William, L. (1999) *Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler, Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme,* İstanbul: Ayrıntı.

Rodowick, N. David (2003) *Gilles Deleuze's Time Machine,* Durham: Duke University Press.

Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek,* İstanbul: Metis.

— (2^009 "Silenced Memoıies: Notes on Remembering in New Turkish Cine-ma", *New Cinemas: Journal ofContemporary Film,* cilt *7,* no. 1.

Şirin, Uygar (2010) *Semih Kaplanoğlu: Yusufun Rüyası*, İstanbul: Timaş.

Taubes, J. (2009) *Occidental Eschatology,* Stanford: Stanford University Press.

Tillich, P. (1936) *The Interpretation of History,* New York: Charles Scribners Sons.

Tuğal, Cihan (2010) *Pasif Devrim: İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi,* İstanbul: Koç Üni. Yay.

Türker, Yıldırım (2010) "Çoğunluk Ya!", *Radikal,* 30 Ekim.

Ünal, Ümit (1*993) Amerikan Güzeli,* htanbul: Oğlak.

Yeksan, Emre (2011) 'iktidarın Çekirdeği", *Express,* sayı 119, Mayıs-Haziran.

Zi:tek, Slavoj (2002) *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

— (2005) *Yamuk Bakmak,* çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Zupanfif, Alenka *(2011)Komedi: Sonsuzun Fiziği,* çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

1

1. İnternette pek çok sayfada tekrar ediyor bu tarihçe. Mesela: www.keskin fm .com/keskinin-tarihi

2

Bu ifadelerde ' 'İşte Belgeler" başlığıyla Kınkkale haber portalında bulunuyor. www.haber71.net/yazdir.php?aid=290

3

Bkz. moviegrande.com/sinem^a/boxoffice/yerli_boxoffice201 O.htm

4

Burada aklımdan Barthes'ın punctum kavramının geçtiğini söylemeliyim. Barthes punctum'u fotoğrafın detayına gömülmüşama fotoğrafa bakanı kişisel sebeplerle etkileyen, yaralayan şey olarak tarif ediyor. Bkz. Barthes 2^00

DİZİN